



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2019

**MARCO ANDRÉ
JESUS BACELO**

**NOS MEANDROS DA EDIÇÃO: REFLEXÕES SOBRE
UM ESTÁGIO NA PORTO EDITORA**

Relatório de estágio apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Editoriais, realizada sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Maria Teresa Marques Baeta Cortez Mesquita, Professora Associada do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Professora Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Professora Doutora Maria Teresa Marques Baeta Cortez Mesquita
Professora Associada da Universidade de Aveiro (orientadora)

Professora Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos
Professora Auxiliar com Agregação da Universidade de Aveiro (arguente)

Licenciada Maria Cláudia Filipe Pires Gomes
Diretora da Divisão Editorial Literária do Porto da Porto Editora,
reconhecida como Especialista pela Universidade de Aveiro

agradecimentos

À Professora Doutora Maria Teresa Cortez, por todas as orientações e dedicação ao longo desta etapa.

À Dr.^a Cláudia Gomes e à restante equipa da DEL-P, pela oportunidade, por todos os ensinamentos e por me terem feito sentir parte da equipa.

palavras-chave

Edição, Porto Editora, Estudos Editoriais, Livro, Mercado Editorial, Literatura Infantojuvenil, Tipologias da Edição, Revisão de texto, Tradução.

resumo

O presente relatório começa por enquadrar o Grupo Porto Editora no contexto da edição em Portugal, marcado pelo processo de concentração editorial das últimas duas décadas; caracteriza a Divisão Editorial Literária do Porto da Porto Editora, onde realizei o estágio curricular de novembro de 2018 a maio de 2019, enquadrado no mestrado em Estudos Editoriais da Universidade de Aveiro; e apresenta detalhadamente, sob uma perspetivação teórico-crítica, os trabalhos que tive oportunidade de desenvolver ao longo do estágio, ligados a diferentes fases do ciclo do livro.

keywords

Publishing, Porto Editora, Publishing Studies, Book, Publishing Market, Children's and Young Adult Literature, Publishing Typologies, Copy Editing, Translation.

abstract

This report starts by framing the Porto Editora Group within the Portuguese publishing framework, marked by the publishing concentration process of the last two decades; characterizes the Porto Editora's Literary Publishing Department, where I carried out my curricular internship from November 2018 to May 2019, framed within the master's degree in Publishing Studies of the University of Aveiro; and presents, in detail, under a theoretical and critical perspective, the tasks I was able to perform throughout the internship, connected to the different stages of the book's cycle.

Índice

1. Introdução	4
2. A Porto Editora	7
2.1. A concentração editorial e o lugar da Porto Editora	11
2.2. A DEL-P	18
2.3. O papel do editor	18
2.4. O editor na DEL-P	22
2.5. Catálogo	25
3. Leitura e análise de originais	31
3.1. Aspetos teóricos	31
3.2. Da teoria à prática – <i>Terá este original potencial?</i>	39
3.2.1. O caso particular dos autores portugueses	52
4. Revisão e editoração	56
4.1. Aspetos teóricos	56
4.1.1. O objetivo da revisão de texto	56
4.1.2. Livro de estilo	60
4.1.3. Revisão digital e revisão em papel	62
4.1.4. Editoração	64
4.1.5. O papel do revisor nos dias de hoje: reflexões	68
4.2. Da teoria à prática – Revisão de texto em contexto profissional	70
4.2.1. Casos particulares	79
5. Tradução e revisão de tradução	83
5.1. Aspetos teóricos	83
5.1.1. Bons princípios na revisão de tradução	90
5.2. Da teoria à prática	93
5.2.1. Revisão de tradução de obras infantojuvenis	93
5.2.2. Tradução e redação de sinopses e outros paratextos	101
6. Tarefas pontuais	112
6.1. Pesquisas de imagens	112
6.2. Realização de contraprovas	119
6.3. Outras	124

7. Considerações finais	131
Bibliografia	135
Anexo 1 – Plano de estágio	139
Anexo 2 - Sinopse da obra <i>Caging Skies</i> , enquadrada na análise da proposta editorial	143
Anexo 3 – Sinais de correção de provas da Porto Editora	150

Índice de figuras

Figura 1: Volumes 2, 3 e 4 da coletânea de poesia <i>Elogio da Sombra</i> , coordenada por Valter Hugo Mãe	81
Figura 2: Capa da obra <i>As Piores Crianças do Mundo 3</i> em inglês, com o paratexto que traduzi assinalado	104
Figura 3: Capa do livro <i>Cenas e Coisas</i> em inglês, com o paratexto que traduzi assinalado	105
Figura 4: Capa do livro <i>O Monstro Que Veio do Gelo</i> em inglês, com o paratexto que traduzi assinalado	106
Figura 5: Capa do livro <i>O mundo à beira de um ataque de nervos</i> em inglês, com os paratextos que traduzi assinalados	107
Figura 6: Contracapa do livro <i>O mundo à beira de um ataque de nervos</i> , que apresenta os paratextos que traduzi	108
Figura 7: Capa original e respetiva versão portuguesa da obra <i>The Lost Flowers of Alice Hart</i> / <i>As Flores Perdidas de Alice Hart</i> , de Holly Ringland	113
Figura 8: Capa original e respetiva versão portuguesa da obra <i>The Good Doctor of Warsaw</i> / <i>Os meninos de Varsóvia</i> , de Elisabeth Gifford	114
Figura 9: Capa original portuguesa do livro <i>O Quarto de Jack</i> , de Emma Donoghue; póster publicitário da adaptação cinematográfica; e reedição do livro, com a capa inspirada no filme	115
Figura 10: Capa do livro <i>Amantes de Buenos Aires</i> , de Alberto S. Santos	116
Figura 11: Capa do livro <i>Educar com Mindfulness</i> , de Mikaela Övén	117
Figura 12: Capa do livro <i>Educar com Mindfulness na Adolescência</i> , de Mikaela Övén	118
Figura 13: Versão inglesa de duas páginas do livro <i>As Piores Crianças do Mundo 3</i> / <i>World's Worst Children 3</i> , de David Walliams	122
Figura 14: Versão inglesa de duas páginas do livro <i>Cenas e Coisas</i> / <i>Book of Stuff</i> , de David Walliams	123
Figura 15: Captura de ecrã de uma secção do <i>ebook As Piores Crianças do Mundo 3</i> que apresenta duas irregularidades, devidamente assinaladas	127
Figura 16: Nota explicativa das atualizações <i>online</i> da <i>Coleção Legislação</i>	128

1. Introdução

Tal como a maioria dos aspirantes a editores, sempre me questioneei sobre o dia a dia dos editores em contexto profissional. Existe uma espécie de secretismo – ou discrição – em torno desta profissão, e talvez também isso explique o meu interesse pelo trabalho de edição. Aliado a este fator, sempre reconheci algo de intangível no livro – como é que este objeto chega aos leitores na forma em que o encontramos numa livraria ou numa biblioteca? A figura do editor tem sofrido alterações colossais ao longo dos anos e esta realidade também motivou o meu interesse em realizar um estágio, uma vez que tinha curiosidade com respeito ao modo como o editor trabalha nos dias que correm, que ferramentas utiliza, de que forma é que se posiciona no mercado e qual é a sua relação com os livros e com os autores – isto, é claro, no contexto da editora que me admitisse.

Foi este meu interesse no ofício do editor, aliado à vontade de alicerçar as bases teóricas adquiridas durante o mestrado em Estudos Editoriais, que motivou a escolha de um estágio para concluir o ciclo de estudos do mestrado. Neste sentido, a Porto Editora sempre me pareceu a opção mais lógica, uma vez que, ainda que a Divisão Editorial Literária do Porto esteja englobada numa grande corporação, não é descuidado o tipo de edição mais tradicional e atento ao autor, que me fascina particularmente. Com efeito, findo o período de estágio, posso afirmar que a experiência profissional na Porto Editora, que me ofereceu a oportunidade de me envolver no desenvolvimento de projetos editoriais e de contribuir para a publicação eficaz de obras, foi a opção mais sensata, tendo-me permitido terminar o mestrado com uma visão abrangente e consolidada do ramo editorial.

Posto isto, o presente relatório tem como principal intuito descrever as atividades levadas a cabo no âmbito do estágio curricular realizado de 5 de novembro de 2018 a 3 de maio de 2019 na Divisão Editorial Literária do Porto (DEL-P) do Grupo Porto Editora. O relatório não visa oferecer uma mera descrição das atividades desenvolvidas; pretende também refletir sobre as mesmas, mediante um enquadramento teórico e numa lógica de apreciação crítica. Os seis meses de estágio na DEL-P deram-me oportunidade de explorar os bastidores da produção do livro, e devo-o à equipa formidável com a qual tive oportunidade de trabalhar durante este período.

O relatório arranca com uma perspetiva histórica do Grupo Porto Editora e do seu percurso, explorando a forma como o grupo editorial conseguiu chegar à atualidade como

o maior em Portugal. Neste sentido, procuro também enquadrar a Porto Editora no mercado editorial português, apresentando, nomeadamente, o processo de concentração editorial no nosso país, no qual o grupo foi um dos principais intervenientes. No seguimento desta exposição, apresento a Divisão Editorial Literária do Porto e os profissionais que a compõem. Ainda nesta secção, contextualizo o papel do editor nos dias de hoje e, em seguida, o papel do editor na DEL-P. A primeira parte do relatório termina com a apresentação do catálogo da Divisão, com particular incidência na variedade de produtos editoriais, tendências e autores que publica.

No seguimento dos capítulos introdutórios, dou início à apresentação das tarefas por mim realizadas durante o estágio na Porto Editora, complementando estas secções com uma abordagem teórica e apreciação crítica das referidas tarefas, tal como mencionei anteriormente. A leitura e análise de originais é a primeira tarefa que apresento, sendo que começo por uma abordagem teórica, na qual explico a importância desta função, a forma como deve ser realizada e os principais aspetos que se devem ter em conta aquando da apreciação de uma proposta editorial. Posteriormente, exponho a minha experiência com esta tarefa durante os seis meses de estágio, fazendo uma distinção clara entre a leitura e análise de originais estrangeiros e portugueses (possíveis obras da chancela Coolbooks) e apresentando exemplos concretos.

A segunda tarefa sobre a qual me debruço é a revisão de texto, um dos principais trabalhos que efetuei na Porto Editora. Neste sentido, o capítulo inicia, tal como o anterior, com uma abordagem teórica, que concerne essencialmente ao objetivo da revisão de texto, o livro de estilo, a diferença entre a revisão digital e a revisão em papel, a editoração e algumas reflexões sobre o papel do revisor nos dias de hoje. Em seguida, apresento a minha experiência prática com a revisão de texto, oferecendo exemplos concretos de editoração e de revisão de texto, de modo a ir ao encontro do exposto na abordagem teórica. O capítulo termina com um subcapítulo destinado a dois casos particulares de revisão de texto que considere pertinente isolar, uma vez que constituem uma exceção à regra.

Em seguida, tal como nos capítulos supramencionados, inicio a apresentação dos trabalhos de tradução e revisão de tradução com uma abordagem teórica. Esta secção explora questões fulcrais sobre a tradução e a revisão de tradução, nomeadamente, os principais erros e incongruências que um revisor de tradução deve ter em atenção e os bons

princípios na revisão de tradução, que visam auxiliar e guiar o trabalho do revisor de tradução. Na apresentação da minha experiência prática neste domínio, começo por particularizar a revisão de tradução de obras infantojuvenis, oferecendo uma breve perspectiva teórica sobre a literatura infantojuvenil e aludindo a exemplos concretos com os quais me deparei durante o estágio. Por fim, destaco a tarefa de tradução e redação de sinopses e outros paratextos, apresentando exemplos e aludindo a noções que são importantes aquando da redação de sinopses.

Dedico, seguidamente, um capítulo às tarefas ocasionais que realizei durante o período de estágio. Neste sentido, destaco duas destas tarefas – a pesquisa de imagens, que complemento com uma breve exposição teórica sobre *design* editorial; e a realização de contraprovas, referindo-me aos diferentes desafios com que me deparei. Por fim, apresento outros trabalhos muito pontuais, nomeadamente a minha participação no processo de comunicação de algumas obras, a revisão de outros conteúdos (como índices remissivos), a verificação de *ebooks* e o trabalho efetuado com a *Coleção Legislação Porto Editora*.

A última secção do relatório concerne às considerações finais, na qual procuro esclarecer de que modo é que o mestrado e o estágio foram úteis e me enriqueceram, assim como relacionar os conhecimentos transmitidos e as competências adquiridas nas unidades curriculares do mestrado em Estudos Editoriais com os ensinamentos e a experiência adquirida durante o estágio curricular.

Espero que com o presente relatório consiga oferecer uma perspectiva justa e real não só do valor do mestrado em Estudos Editoriais, como também daquele que é o trabalho realizado na DEL-P, que me permitiu dar os primeiros passos no meio editorial como aspirante a editor.

2. A Porto Editora

Situada na rua da Restauração, no coração da cidade do Porto, a Porto Editora é a maior editora portuguesa, fazendo parte do panorama editorial nacional há 75 anos. A ideia para a criação da editora surgiu durante uma conversa entre 19 professores do ensino básico e do ensino universitário, que decidiram juntar 10 contos e montaram a editora em maio de 1944.¹ As primeiras publicações da editora foram dicionários, a *História da Literatura Portuguesa*² e outras obras de referência. Dado que os fundadores da editora estavam todos ligados à área educativa, esta acabou por especializar-se neste campo, numa altura em que a edição escolar carecia de dinamização.³

Entre o grupo de professores encontrava-se o professor Vasco Teixeira (pai), que ficou responsável pela vertente operacional da editora. Nas décadas que se seguiram à fundação da editora, com a morte dos sócios, a família Teixeira adquiriu, progressivamente, a totalidade das quotas da Porto Editora. Após o falecimento do professor Vasco Teixeira, a sua mulher, a Dra. Rosália Teixeira assumiu a gestão da editora e continua nos dias de hoje a ter uma relação estreita com a empresa. Para além disso, também os filhos do professor Vasco Teixeira estão envolvidos na gestão da empresa: o Eng.º Vasco Teixeira, licenciado em Engenharia Civil, ficou com as áreas editorial e de *marketing* a seu cargo; o Dr. José António Teixeira, economista, assumiu a parte financeira e comercial; e a Dra. Graciete Teixeira, formada na área das línguas e do ensino, ficou responsável pelo setor das obras de referência.⁴ A Porto Editora é, portanto, uma empresa que assenta numa estrutura base de natureza familiar, ainda que – considerando apenas a sua sede, situada na rua da Restauração – empregue mais de 400 funcionários.

Com o elevado número de pessoas envolvidas no dia a dia da editora, é inegável a grande evolução da Porto Editora desde a sua fundação, em 1944, que foi deixando

¹ Cf. <https://sol.sapo.pt/artigo/539276/com-dez-contos-se-montou-a-porto-editora>

² Esta obra, da autoria de António José Saraiva e Oscar Lopes, é uma das obras mais influentes da cultura portuguesa, e calcula-se que já tenha sido lida ou consultada por milhares de estudiosos e estudantes (cf. <https://www.portoeditora.pt/produtos/ficha/historia-da-literatura-portuguesa/127318>).

³ Na época da fundação da editora, os manuais escolares – assim como todas as formas de arte – eram alvo de vigilância censória pelo regime salazarista. Este controlo passava pela fiscalização de cada texto, ilustração ou exercício que aparecia em cada manual escolar (cf. Carvalho, 1997: 767). Embora cientes desta realidade, os fundadores da Porto Editora procuraram apostar na inovação e modernização da edição escolar.

⁴ Cf. <https://www.publico.pt/2010/11/17/culturaipilon/noticia/vasco-teixeira-para-um-editor-escolar-publicar-ficcao-e-facil-1466599>

progressivamente a sua marca no setor editorial português. Hoje em dia, a editora não se limita à edição escolar e oferece uma vasta variedade de produtos editoriais: para além das áreas da educação, abrange a área da referência, da literatura, nomeadamente a ficção, literatura para adultos e infantojuvenil, e não ficção.⁵ Esta diversificação prende-se com o facto de a editora ter, ao longo dos anos, adquirido outras editoras e criado algumas chancelas, de modo a chegar a um público cada vez mais vasto e abranger todas as tipologias textuais e géneros literários.

Nunca descurando esta crescente e evidente expansão no setor editorial mais convencional, a Porto Editora é também líder no setor da edição digital de conteúdos educativos, lúdico-educativos e de referência em língua portuguesa. Esta aposta no mundo digital foi pioneira em Portugal: a Porto Editora encontrou nas novas tecnologias uma forma de inovar e de responder às mudanças tecnológicas que estavam a ocorrer a nível global, e conseguiu, deste modo, assumir a liderança na edição de conteúdos multimédia.⁶ Assim sendo, a tão conhecida Escola Virtual (a primeira plataforma de *e-learning* dedicada aos ensinos básico e secundário a nível nacional), a Diciopédia (um produto editorial digital de teor enciclopédico, em língua portuguesa), a Infopédia (um *website* enciclopédico e o maior repositório multimédia *online* de dicionários monolíngues e bilingues), ou até mesmo os modernos manuais interativos, são alguns exemplos de produtos que a Porto Editora tem desenvolvido em suporte multimédia.

A par destes, em 2008 deu-se a transformação da livraria digital Webboom.pt, lançada em 1999, na Wook.pt, que se tornou na maior livraria digital portuguesa e no principal ponto de venda *online* de produtos editoriais em Portugal (cf. Beja, 2012: 26). A livraria conta com mais de 600 mil clientes e com um catálogo que ultrapassa os 9 milhões de títulos, incluindo toda a edição portuguesa e milhares de títulos espanhóis, ingleses e franceses.⁷ Foi também através da plataforma Wook que a Porto Editora lançou os seus primeiros livros digitais (*ebooks*) com formato próprio, adaptável a qualquer dispositivo e plataforma – o eWOOK.

À medida que a Porto Editora foi crescendo, tornou-se inevitável o grande passo para a internacionalização, que começou nos anos 90 e pretendeu estabelecer a

⁵ Cf. <https://www.portoeditora.pt/sobre-nos/historial>

⁶ Cf. *Ibidem*.

⁷ Para informações adicionais sobre a origem da Webboom e sobre a finalidade por detrás da sua criação, veja-se: <https://www.publico.pt/2005/07/16/jornal/um-exemplo-para-as-livrarias--online-em-portugal-30501#gs.4Yym3ABZ>

comunicação com os países africanos de língua oficial portuguesa, uma ambição inicial do fundador da editora.⁸ Assim, o projeto de edição de ficção de autores angolanos e moçambicanos bem como de edição de manuais escolares tornou-se realidade com a criação das empresas Plural Editores Moçambique (2002), Plural Editores Angola (2005) e Plural Editores Timor-Leste (2014), sediadas nos respetivos países.

Como já foi referido, a Porto Editora foi adquirindo, ao longo dos anos, algumas editoras e criando outras chancelas. Nos primeiros anos do século XXI deu-se o grande movimento de concentração editorial em Portugal e a Porto Editora foi uma interveniente assídua no mesmo, tendo adquirido a totalidade do capital social de duas editoras reconhecidas na edição escolar – a Lisboa Editora (atualmente denominada Raiz Editora) e a Areal Editores. A isto seguiu-se a aquisição das editoras Sextante, Assírio & Alvim, parte do catálogo da Livros do Brasil, assim como (e esta foi a sua grande aquisição dada a dimensão deste grupo) todo o universo do Grupo Bertrand Círculo, que inclui não só a rede livreira Bertrand e o clube do livro Círculo de Leitores, como também a editora Bertrand e antigas editoras independentes, designadamente, as seguintes: Quetzal, Pergaminho, Temas e Debates, Contraponto, Arte Plural, Gestão Plus e 11x17.

Para além disso, a atividade editorial do Grupo Porto Editora também engloba as chancelas da própria Porto Editora: a Assírio & Alvim (a mais reputada editora na área da poesia), a Livros do Brasil (fundada em 1944 com o objetivo de divulgar as grandes obras da literatura clássica e contemporânea brasileira e os grandes autores da literatura universal), a Sextante Editora (que oferece um catálogo literário de autores portugueses e estrangeiros contemporâneos de prestígio nas áreas da ficção e não ficção), a Albatroz (dedicada à publicação de livros de autoajuda, espiritualidade e desenvolvimento pessoal), a Ideias de Ler (dedicada a temas do quotidiano e de cariz prático) e a 5 Sentidos (que, na altura da sua criação, surgiu de modo a responder à demanda do mercado por literatura erótica, encontrando-se, porém, praticamente inativa de momento). As três últimas chancelas foram criadas pela Porto Editora; contudo, a Assírio & Alvim, a Livros do Brasil e a Sextante Editora eram inicialmente editoras independentes, tendo sido posteriormente adquiridas pelo Grupo Porto Editora na altura da concentração editorial.

A criação da chancela Coolbooks foi mais uma prova do espírito inovador e multifacetado da Porto Editora. Com um catálogo generalista, a chancela foi criada em

⁸ Cf. <https://www.portoeditora.pt/sobre-nos/historial>

2014 e tem como objetivo fulcral dar a conhecer novos autores de língua portuguesa, até então desconhecidos do público.⁹ Inicialmente, a Coolbooks privilegiava unicamente a edição em formato digital – indo ao encontro da nova tendência de leitura dos recentes leitores de *ebooks* –, mas agora publica também em formato físico e todas as obras escolhidas para publicação são disponibilizadas em ambos os formatos.

A todas estas junta-se a chancela Porto Editora¹⁰, na qual são publicadas a maioria das obras da editora. A Divisão Editorial Literária do Porto (DEL-P) surgiu em 2006 e foi precisamente nesta altura que a Porto Editora alargou o seu catálogo à área da literatura, nesta chancela, abarcando tanto a ficção como a não ficção, e até mesmo a edição infantojuvenil, sendo que é também nesta divisão que se publicam as obras concernentes às chancelas Albatroz, Ideias de Ler e Coolbooks.¹¹ A DEL-P tem como diretora editorial a Dra. Cláudia Gomes, que foi a minha orientadora de estágio ao longo dos 6 meses que irei relatar no presente relatório. Dois anos após a implementação da DEL-P, em 2008, foi criada a Divisão Editorial Literária de Lisboa (DEL-L), sob a direção do Dr. Manuel Alberto Valente (cf. Beja, 2012: 26). Ainda que ambas as divisões se encontrem em diferentes cidades e trabalhem de forma autónoma, ambas partilham a mesma visão e a mesma lógica de trabalho que são representativas e comuns ao espírito do Grupo Porto Editora.

Por fim, há que mencionar que o catálogo de toda esta infraestrutura exige o recurso a uma empresa específica que cubra as necessidades logísticas da Porto Editora, a empresa Bloco Gráfico, a qual se constitui como divisão gráfica da editora.¹² Na sede da Porto Editora, no Porto, operam as divisões editoriais – literária, escolar, multimédia e de dicionários –, o design e a pré-impressão. Mas é na unidade industrial, inaugurada em 2000 e localizada na Maia, que se dá a impressão e o acabamento de todos os materiais produzidos pela Porto Editora.

⁹ Cf. <http://www.coolbooks.pt/quem-somos>

¹⁰ A chancela Porto Editora não é, obviamente, exclusiva da DEL-P: é também nesta chancela que são publicados os manuais escolares, pela DE (Divisão Escolar), e outros auxiliares de ensino.

¹¹ As chancelas Albatroz e Ideias de Ler não são exclusivas da DEL-P, uma vez que também a Divisão Editorial Literária de Lisboa (DEL-L) faz uso delas.

¹² Cf. <http://www.blocografico.pt/home-2>

2.1. A concentração editorial e o lugar da Porto Editora

Com a mudança dos tempos e com a emergência da era da globalização e da informação, o setor do livro sofreu também mudanças e enfrentou novas realidades e desafios. Foi em consequência disto, e com algum atraso relativamente a outros países mais desenvolvidos a nível comercial, que na segunda metade da primeira década do século XXI se deu início em Portugal ao processo de concentração editorial (cf. Beja, 2012: 96).

Esta metamorfose foi impulsionada em grande parte pelos problemas económicos e pelo fantasma do digital e da pirataria, o que levou a que, em 2008, se assistisse em Portugal à criação de grandes grupos editoriais que impuseram uma nova relação de forças entre editoras, livrarias e distribuidoras (cf. Duarte, 2016). Neste universo em concentração eclodiram dois gigantes da edição em Portugal e miríades de pequenas editoras, e são precisamente as pequenas editoras independentes¹³ que persistem a solo e que se procuram afirmar face aos grandes grupos, mesmo em tempo de crise (cf. *ibidem*).

O primeiro grupo a ser criado foi a LeYa, que atua na área da edição literária e escolar e agrega algumas casas editoriais com grande relevo no meio editorial: a D. Quixote, a Caminho, a ASA, a Oficina do Livro e a Teorema, assim como uma panóplia de chancelas, como a Academia do Livro, a Caderno, a Sebenta e a Quinta Essência. O grupo LeYa passou a controlar 30% do mercado editorial nacional (cf. Mendes, 2016: 37) e, além disso, marcou presença no Brasil, onde foi criada a marca LeYa Brasil, assim como em Angola e Moçambique, com as duas prestigiadas editoras em língua portuguesa, Nzila e Ndjira, respetivamente.

Esta mudança de posicionamento não ficou sem resposta, e também em 2008, a Porto Editora, que dois anos antes começara a sua aposta na área da edição literária – associando-se ao seu forte e tradicional campo da edição escolar, no qual é líder de mercado –, deu início a um processo de aquisição de outras casas editoriais, que elenquei

¹³ Ainda que existam editoras independentes que têm conseguido sobreviver, é importante referir que, muitas vezes como único meio de sobrevivência num campo tão polarizado em que lhes é difícil conseguir sobreviver autonomamente, um grande número de editoras independentes viu-se obrigado a deixar-se ser comprado por grandes corporações, o que lhes dá acesso a recursos mais avantajados (cf. Thompson, 2010: 96).

anteriormente. Deste modo, a Porto Editora, outrora independente e proveniente do segmento escolar, tornou-se um *grupo editorial* propriamente dito, atraindo até si não só recursos humanos valiosos, como alguns editores afamados (cf. Mendes, 2016: 38). Embora ainda sem presença no Brasil, a Porto Editora lançou, como já referi, a Plural em Angola e em Moçambique, e foi precisamente a partir daqui que foi anunciada uma nova era para o mercado editorial português, que contemplou a internacionalização que estes grandes grupos seguem nos mercados de língua portuguesa (cf. Beja, 2012: 101).

Desde então, a tendência de concentração abrandou, tendo sido substituída pelo crescimento de pequenos grupos editoriais já existentes e pelo aparecimento de outros. Um dos grupos mais proeminentes nesta altura foi o Babel, que chegou a ser um dos protagonistas do processo de concentração editorial, tendo reunido a editora Guimarães, a Verbo, a Ulisseia e a Ática, mas o projeto não foi bem-sucedido e o grupo encontra-se de momento estagnado. Do mesmo modo, a 20|20, fundada em 2009, afirmou-se como um dos grupos com maior crescimento nos últimos anos¹⁴ – dado o seu volume de negócio –, com as suas cinco marcas de cariz tendencialmente comercial: Booksmile, Nascente, Topseller, Vogais e Elsinore. Também a Editorial Presença, fundada em 1960, cresceu nesta altura, sendo uma editora que começou por ser independente e que é atualmente uma das casas editoras que tem conseguido manter a consistência ao longo dos anos, com a criação de novas chancelas, nomeadamente, a Manuscrito, a Marcador e a Jacarandá, e com a publicação de sucessos internacionais, como a série *Harry Potter* e, mais recentemente, o sucesso literário *O tatuador de Auschwitz*. É interessante analisar o caso da editora Presença, uma vez que é o perfeito exemplo das tentativas por parte de editoras mais pequenas de se expandirem face aos grandes grupos. Assim, estas editoras – e posso também nomear a editora Almedina como exemplo destas investidas – tentaram promover uma imagem de expansão, criando chancelas e autointitulando-se de *grupos editoriais*, mas a realidade é que não participaram no fenómeno da corrida de compra de editoras. Por fim, vale mencionar que mais recentemente entrou em Portugal, em 2014, o gigante mundial Penguin Random House, que adquiriu a área literária do grupo espanhol Santillana – uma referência no âmbito do livro escolar –, incluindo as chancelas Alfaguara, Objectiva e Suma de Letras.

¹⁴ Os responsáveis pela editora 20|20 conseguiram fundar a editora a partir do zero e fazer dela uma referência no mercado editorial português em tempo recorde.

Beja (*apud* Duarte, 2016) afirma que a concentração editorial foi uma moda que veio de fora, sobretudo dos EUA e dos principais grupos europeus, e que chegou com vários anos de atraso. O editor é da opinião de que a concentração editorial talvez tenha ido um pouco longe de mais, mas reconhece que, apesar de tudo o que adveio dela, pouco mudou:

Os grupos editoriais estão organizados em várias empresas e chancelas cada uma com os seus responsáveis, que fazem o trabalho que se fazia nas antigas editoras. Preocupam-se em publicar o que há de novo e melhor e até concorrem entre si dentro dos mesmos grupos. (*ibidem*)

Opinião ligeiramente diferente é a de Hugo Xavier – antigo editor da Cavalo de Ferro e que posteriormente chegou a integrar o Grupo Editorial Fundação Agostinho Fernandes, tendo vivenciado diretamente os efeitos da concentração editorial – que garante que se ficou a ganhar: “Estamos melhor porque, por mais pequena que seja, passou a haver mais informação sobre o setor, que por tradição é desorganizado.” (*apud* Duarte, 2016). Mais rigor é também o que a diretora da Penguin Random House Portugal, Clara Capitão, aponta, ao defender que a concentração levou a uma profissionalização que normalmente valoriza as atividades que estão associadas ao editor, tornando-o inclusivamente num micro-gestor. A diretora editorial, contudo, acredita que tem de haver um esforço por parte dos editores para que as consequências da concentração não ponham em causa o papel primordial do editor, e defende que o livro deve ser recolocado no centro da sua decisão. Neste sentido, Clara Capitão reconhece que o editor, habituado a tomar decisões apaixonadas, teve de passar a equilibrar as suas apostas, mas que os grupos editoriais “não podem esquecer que na base de tudo estão os livros e os autores. Não se pode tornar uma editora numa central de marketing ou televendas.” (*apud* Duarte, 2016)

Há quem veja a concentração de modo menos otimista. Neste sentido, Nuno Medeiros alega que a primeira vítima deste fenómeno foi a diversidade pois, no seu entender, o problema surge quando alguns editores não apostam em certos autores porque não querem e outros porque não têm recursos. Até mesmo Clara Capitão reconhece um certo recuo na diversidade, que é contrabalançado pelas pequenas casas editoriais (cf. *ibidem*). Carlos da Veiga Ferreira aborda um assunto que está no centro dos debates

concernentes ao estado atual do mercado editorial: os *bestsellers*. O fundador da Teorema, que trabalha hoje na Teodolito, é da opinião de que as concentrações raramente trazem vantagens, e não lhe parece que o caso da concentração editorial tenha sido diferente. Com pequenas exceções, este fenómeno tem contribuído para a excessiva corrida aos *bestsellers*, afirma, e é por isso que o editor se anima com o surgimento das editoras independentes e de nicho que fazem “um trabalho cultural extraordinário” (*apud* Duarte, 2016).

De facto, as editoras independentes têm conseguido coexistir com os grandes grupos neste meio polarizado e deveras competitivo, e são elas que persistem – apesar dos escassos recursos que detêm – e se afirmam mesmo em tempo de crise, concorrendo com o poder que os grandes grupos possuem. O fenómeno da megaconcentração é recorrentemente criticado pelas pequenas editoras, que admitem sentir-se “esmagadas” por esta competição com os grandes grupos, chegando mesmo muitas delas a acusar os conglomerados de concorrência desleal (cf. Mendes, 2016: 39). Bárbara Bulhosa, diretora da editora independente Edições Tinta da China, confirma-o ao confessar que é “absolutamente contra os grandes grupos editoriais, porque quem sai prejudicado é a cultura do país e a sua diversidade”, realçando que aquilo que os grandes grupos fazem é “alimentar a máquina de fazer livros que tem muito pouco a ver com literatura.” (*apud* Silva, 2016).

Aquela que é uma das poucas editoras independentes que tem conseguido alcançar alguma expressão em Portugal, estando algumas vezes no *top* dos 50 livros de literatura mais vendidos, é a Relógio D’Água, ainda que existam casos de outras que vão conseguindo sobreviver relativamente bem, como é o caso da Guerra e Paz, da Clube do Autor ou da própria Tinta da China. A Relógio D’Água, dirigida por Francisco Vale, prossegue com a sua marcha incessante no campo literário, com apostas tanto ao nível dos clássicos como da contemporaneidade, e a editora procura furtar-se às lógicas altamente comerciais e voltadas para o entretenimento (cf. Pinto, 2017). É uma editora que resistiu às transformações no setor e tem conseguido subsistir ao ir contra a norma, permanecendo como uma das escassas editoras de média dimensão em Portugal, mas que não se deixa abalar pelos grandes grupos e pelas suas chancelas (cf. *ibidem*). Isto leva-nos a considerar que, embora as editoras independentes sejam, na grande maioria dos casos, incapazes de

competir com aquilo a que Thompson chama de “big books”¹⁵ e não usufruam do poder de compra e negociação dos grandes grupos, algumas delas conseguem encontrar estratégias que lhes permitem subsistir a longo prazo.

Estando de momento o fenómeno da concentração editorial bem mais comedido, importa enfatizar que os dois maiores grupos são o Grupo Porto Editora (que inclui o Grupo Bertrand Círculo) e o Grupo LeYa. É sabido que estes dois grupos são os gigantes da edição escolar em Portugal, mas o mesmo acontece com a edição literária, sendo que ambos detêm 50% do mercado geral da edição de livros a nível nacional.¹⁶ Se juntarmos a estes os já referidos 20|20, Gradiva e o Grupo Presença, este conjunto detém 65% de quota de mercado conjunta.¹⁷

É neste panorama que se encontra a Porto Editora, um dos poucos grupos que consegue ter influência constante neste meio: um no qual o fenómeno da concentração editorial está controlado, mas ainda assim um meio igualmente competitivo e envolvido na corrida aos *bestsellers* e na aquisição recorrente dos escritores e editoras que têm mais probabilidade de vender. Há alguns editores e outros intervenientes deste ramo que acreditam que a concentração editorial levou a que estejamos perante um “cenário de canibalização editorial” (Pinto, 2017), contudo, creio que em momento algum deixa de ser meritória a forma como um meio que há alguns anos era bastante mais pequeno se conseguiu reinventar e tornou a promoção da leitura numa prioridade.

O que observamos hoje em dia é uma oferta de livros que está bem acima da procura, sendo isto resultado direto da forma como o meio editorial prossegue a sua luta ininterrupta na tentativa de contornar o escasso número de leitores e a crise económica. Também como reflexo da concentração editorial e da metamorfose que atravessou grande parte das editoras é notória, aliada à vontade de intervenção cultural, a aposta cada vez mais acentuada nos departamentos de *marketing*, o que faz com que, para alguns, uma parcela da literatura de hoje esteja “ao sabor de efeitos de promoção de vendas” (*ibidem*).

¹⁵ O significado de “big book” varia de editor para editor e de agente para agente, mas o que o caracteriza é que a vasta maioria dos agentes e dos editores o querem – são muito valorizados e a atenção do meio editorial está neles. Irei abordá-los com mais profundidade posteriormente, mas, muito sucintamente, os “big books” são aqueles livros que têm grande probabilidade de se virem a tornar um *bestseller* (cf. Thompson, 2010: 155 – 159).

¹⁶ Veja-se: <https://www.informadb.pt/idbweb/resourcesRepository/sectores-portugal2015/jan-industria-editorial.pdf>

¹⁷ Veja-se: <https://www.informadb.pt/idbweb/resourcesRepository/sectores-portugal2016/fev-industria-editorial.pdf>

Como é facilmente constatável, este cenário de conglomeração trouxe, sobretudo, duas grandes novidades: um peso comercial inédito por parte de algumas editoras, que ditaram novas regras junto de clientes e fornecedores; e o envolvimento neste ramo de profissionais vindos de outras áreas, que inicialmente até podiam ter pouco conhecimento do mundo dos livros, mas que contribuem para que estejamos perante um meio multifacetado e deveras heterogéneo (cf. Mendes, 2016: 38).

Não é difícil perceber que este fenómeno de concentração editorial deveu-se em grande medida ao aparecimento da chamada “indústria editorial”, correspondente ao momento em que a atividade editorial deixou de estar somente ligada a “pessoas que gostavam da cultura e dos livros” (Valente, 2010), para se transformar numa indústria que, mesmo estando intimamente integrada no espectro cultural, teve de passar a obedecer às normas e às formalidades financeiras e económicas subjacentes a qualquer tipo de atividade cultural, tornando-se assim cobiçada pelo elevado número de investidores que começaram a interessar-se por este meio. A esta mudança aliou-se o alargamento de mercados e o surgimento das grandes cadeias livresas – já para não falar da entrada das grandes superfícies comerciais na venda de livros, com o seu “poder negocial capaz de baixar de forma disfuncional os preços dos livros”¹⁸ –, que ditaram progressivamente às casas editoriais condições comerciais cada vez mais rigorosas e as obrigaram a um investimento bem mais acrescido nas áreas de *marketing* e comercial que até então pouco faziam parte do seu ofício.

Isto culminou na concentração ao nível do retalho livreiro, que acompanhou a concentração editorial: como as grandes cadeias de livrarias têm poder para exigir condições bem mais favoráveis do que aquelas que estão ao alcance de um pequeno livreiro, é claro que os efeitos foram altamente sentidos pelas livrarias tradicionais e independentes, que se veem incapazes de competir com os grandes grupos retalhistas, nomeadamente as livrarias Bertrand, a FNAC e até mesmo as redes de supermercados¹⁹ (cf. Valente, 2010). A grande assimetria entre estas duas realidades deve-se, obviamente, às margens elevadas que algumas empresas têm capacidade de negociar com as editoras e

¹⁸ APEL -

http://www.apel.pt/gest_cnt_upload/editor/File/COMERCIO LIVREIRO APEL_SET2014_SEC.pdf

¹⁹ Para as cadeias de supermercados, a capacidade para competir na questão do preço é crucial e esta é uma das razões pelas quais conseguem assegurar vantagem competitiva em comparação a outros retalhistas. Os supermercados começaram a negociar com os editores, o que lhes permitiu fazer grandes descontos e chegar ao preço que para eles era suficiente para que os consumidores passassem a ver o livro como um bem interessante o suficiente para ser colocado no carrinho de compras (cf. Thompson, 2010: 55).

com os distribuidores: se uma livraria independente apenas consegue negociar margens de lucro, um grupo como a FNAC tem capacidade de exigir mais dos fornecedores.

Tal levou a que as margens das editoras fossem cada vez menores e estas muitas vezes deixaram até mesmo de ter possibilidades financeiras para comercializarem os seus produtos nos círculos onde a venda de livros é determinante. Assim, a concentração editorial tornou-se inevitável: os grupos editoriais com maior força económica, ao aglomerarem outras editoras, ganham força para enfrentar e resistir às exigências do retalho, o que sustenta a disparidade de forças entre estes e as editoras mais frágeis do ponto de vista económico e comercial (cf. *ibidem*).

Com isto, os retalhistas desfrutam de cada vez mais poder na cadeia do livro. Tirando proveito da concorrência entre editoras e da elevada oferta de produtos editoriais, os retalhistas exigem cada vez mais descontos às editoras e cobram pelo destaque de um livro nos locais destinados à exposição dos livros nas livrarias (algo que aumenta, logicamente, a probabilidade de venda do livro por este ser colocado num lugar de evidência no meio do que é um mar de livros). No caso específico dos grandes grupos editoriais, como o Grupo Porto Editora, as novas exigências do retalho não são determinantes; em primeiro lugar, porque sendo este um grupo com uma posição dominante no mercado, tem possibilidades de responder – ou opor-se – aos requisitos financeiros das livrarias e dos supermercados; e em segundo lugar, porque o grupo dispõe de meios próprios de produção industrial de livros, de distribuição e até de retalho, através da cadeia de livrarias Bertrand e do comércio eletrónico da Wook (que também vende livros de outras editoras não pertencentes ao grupo).

2.2. A DEL-P

A edição literária da Porto Editora começou no ano de 2005, na rua da Restauração, com a Divisão Editorial Literária do Porto (DEL-P). Apostando numa vertente editorial direcionada para o grande público, a missão da divisão foi a de “desenvolver o trabalho cada vez mais forte e profícuo na área da ficção e da não ficção também” (Booktailors TV, 2008). No ano de 2008, a oferta na área literária da Porto Editora foi alargada e aliou-se ao departamento do Porto uma nova divisão literária, sediada em Lisboa e sob a direção do Dr. Manuel Alberto Valente. A decisão por detrás da fundação da Divisão Editorial Literária de Lisboa (DEL-L) suscitou grande interesse por parte do meio editorial e até mesmo dos média, e o próprio Manuel Alberto Valente afirmou que a sua entrada no Grupo Porto Editora significou “escolher estar no epicentro do fenómeno editorial [em Portugal] e viver os desafios que a concentração editorial coloca”, sendo que este projeto surgiu precisamente como fruto de uma proposta apresentada pelo próprio editor (cf. Coutinho, 2008). Desde esta altura e até aos dias de hoje, as duas divisões funcionam de forma independente e autónoma, mas articulada, de forma a que, por exemplo a nível de catálogo e aquisição de títulos se garanta a necessária diferenciação.

No caso específico da DEL-P, a divisão que realmente interessa para o presente relatório, é fundamental que refira quem a compõe: sete editores (Álvaro Carvalho, Andrea Silva, Mónica Magalhães, Orlando Almeida, Paula Ventura, Rita Vanez e Vítor Gonçalves), dois assessores de comunicação (Nuno Almeida e Pedro Colaço), responsáveis pela comunicação e relações públicas da divisão, uma assistente administrativa (Mónica Alves) e a diretora editorial, a Dra. Cláudia Gomes, que foi a minha orientadora de estágio.

2.3. O papel do editor

To be a book editor is to work at the intersection of art and commerce. Editors are passionate about reading books – and yet their job involves not only falling in love with an author’s work and working with that author to make the best book possible, but also selling the book to colleagues and to the world, making sure it finds a readership, publishing it. Publishing is a

business. Without the commerce part of the equation, the most beautiful book in the world is like the proverbial tree falling in the forest with no one to hear, which is why most editors embrace the aspects of their job that involve selling. (Miller, 2017: 59)

Não é aleatório iniciar esta secção com o excerto supracitado. É importante ter em mente que o editor, que continua a ser uma peça-chave dentro de uma editora (cf. Mendes, 2016: 52), não é, hoje em dia, o editor de antigamente. O editor agora tem de ser polivalente e de conseguir olhar para o mercado não apenas como sendo a sua meta mas também como um meio de inspiração. Muitas vezes poderá ser complicado para o editor perceber aquilo que deve publicar, uma vez que ele tem de ter em atenção duas vertentes em particular: a publicação de um produto de qualidade, que seja um contributo cultural e um modo de prestigiar o nome da casa editora em que trabalha, mas também a publicação de algo que vá ao encontro dos interesses e desejos do público leitor. Estas duas dimensões raramente andam de mão dada e o melhor editor, nos dias que correm, talvez seja aquele que consegue manter um equilíbrio entre ambas.

Também a era tecnológica – que tem tido implicações em todos os domínios – veio contribuir para esta metamorfose do editor. Estamos numa era em que o contacto entre editoras, autores, livrarias e os média ocorre predominantemente no meio digital, e em que a comunicação *online* impera em praticamente todos os setores; aliás, é sabido que, hoje em dia, os livros são descobertos num panorama dominado pelos meios digitais (cf. Friedman, 2017: 256). Aliado a isto, os editores têm, atualmente, de ter em atenção as plataformas digitais dos escritores (cf. Ginna, 2017: 22-23) com os quais trabalham, pois estas são, muitas vezes, determinantes para o tipo de trabalho que o editor realizará com o escritor. É incontestável a importância que a presença *online* de um determinado escritor tem: se um escritor tiver criado um espaço seu nas redes sociais, ele poderá ser uma aposta mais certa e importante para as editoras porque estas terão a oportunidade de usufruir da reputação que ele tem, o que pode ser deveras frutífero; se, por outro lado, o escritor não tiver presença nas plataformas digitais ou um *website* próprio, isto não significa necessariamente que a editora não tenha interesse em apostar nele, uma vez que ele poderá ser promissor, mas esta será, quiçá, uma aposta bem mais pensada e cautelosa, por eventual receio de que o escritor não venha a dar lucro.

Os editores gozam de um estatuto especial, como profissionais com uma relação estreita com o livro e o seu escritor (cf. Ginna, 2017: 3), ajudando-o a corrigir as falhas na sua voz e encontrando um equilíbrio, quando estas duas entram em conflito, entre as preferências do autor e as necessidades do mercado (cf. Norton, 2017: 86). Contudo, segundo Mendes (2016: 53), uma característica que distingue os editores de hoje dos editores de há umas décadas é a menor disponibilidade. Antigamente, os editores dispunham de mais tempo para trabalharem os livros com os respetivos autores, criando-se uma relação profissional forte e, por vezes, laços de amizade. Atualmente, dado que o ritmo de produção numa editora é muito acelerado e o editor assume consideravelmente mais funções do que antigamente, esses laços pessoais são mais difíceis. A comunicação realiza-se, em boa parte, por via digital, com toda a informalidade que naturalmente a acompanha.

Tendo em conta todos estes aspetos, não é prodente que o editor olhe para o livro apenas do ponto de vista do seu gosto pessoal (cf. Lerner, 2017: 49). Sejam francos, há imensas obras que passam pelas mãos de editores que as prezam, mas que nunca chegam às prateleiras, porque estes têm a consciência de que essas obras não encontrariam compradores em número suficiente, ou então porque não se encaixam devidamente no catálogo da editora. Como refere Mendes (2016: 52), quer esteja inserido num grupo editorial, quer encabece a sua própria pequena editora, nos dias de hoje é raro um editor escolher publicar um livro apenas porque gostou muito do que leu, uma vez que tem de prestar contas à administração ou, se for o caso, tem de se preocupar ele próprio com a gestão da editora.

Assim sendo, o papel do editor não se pode limitar à visão romântica do apaixonado por livros que ingressa na profissão de editor de modo a perseguir esta paixão (cf. Greco, 2014: 163). Tal como refere Greco (2014: 2), o papel do editor é nobre e deveria estar (quanto baste) livre das restrições obrigatórias e muitas vezes ignorantes do mundo comercial; no entanto, a realidade é diferente. Embora os editores tenham um papel de relevo no que concerne à promoção da cultura, a área da edição não deixa de ser um negócio – se bem que um negócio «that supplies readers with printed or electronic books that educate, inform, and entertain.» (*ibidem*). Para Greco (cf. *ibidem*), os editores têm uma responsabilidade fiduciária para com os proprietários da casa editorial, assim como para

com os seus leitores e a sociedade; e o editor que negligencie algum destes três eixos distintos falha para com as suas responsabilidades.

Claro que isto não significa que o gosto pessoal do editor deva deixar de ser tido em conta: este poderá e até deverá ser o ponto de partida para a publicação de um livro. Isto é, a propósito, aquilo que acontece na DEL-P – é importante que o livro agrade aos editores do departamento, assim como é importante que se encaixe no catálogo, e geralmente só depois desta apreciação é que o editor avalia a viabilidade comercial e económica do projeto que tem em mãos. Caso contrário, a proposta é, muitas vezes, posta de parte, especialmente no caso da ficção, porque com os livros mais técnicos esta questão poderá ser tratada de modo ligeiramente distinto. Os livros publicados pela DEL-P têm em atenção o que o mercado exige e o que o público procura, mais do que a literatura dita «mais erudita», como é o caso dos clássicos da literatura, e para tal contribui não só a diversidade de gostos dos editores, como também a variedade de formações académicas que encontramos no departamento. Deste modo, o editor é quem assume o importante papel de *gatekeeper* inicial da editora, tendo o papel fundamental de tomar decisões, tanto ao nível da seleção e aquisição, como da subsequente supervisão da edição dos manuscritos (cf. Greco, 2014: 161).

Tendo em consideração todas estas particularidades, cabe pois ao editor encontrar o equilíbrio entre gosto pessoal, critérios de qualidade (dentro das várias tipologias de edição) e critérios de negócio. É essencial que o editor tenha a capacidade de análise de negócio, de avaliar as consequências das suas escolhas, e de prever – dentro do possível – os custos de um determinado projeto e as receitas que poderá conseguir. Isto leva-nos a constatar que o editor é também um crente (cf. Calvert, 2017: 131), na medida em que ele tem de acreditar nos livros que pretende publicar com uma convicção que deve ser pura, resoluta e contagiante (cf. *ibidem*). Esta confiança no projeto é o que permitirá que o editor sobreviva ao dia a dia do mundo transacional do mercado editorial, que inclui intervenientes tão diversos como colegas, livreiros, críticos e, decididamente, os leitores. Não me alongarei sobre esta questão pois fá-lo-ei no capítulo dedicado à leitura e análise de manuscritos; contudo, vale ressaltar que, efetivamente, o negócio do livro é delicado e é responsabilidade do editor conseguir, de forma perspicaz e articulada, convencer os outros de que o seu projeto é viável, e conseguir inspirar os outros, com a sua paixão (cf. *ibidem*).

2.4. O editor na DEL-P

Na sequência do que explicitarei anteriormente, os editores da DEL-P têm de ser cada vez mais polivalentes. A publicação de um livro é um processo complexo e os editores da divisão têm a seu cargo toda a coordenação do projeto, inclusive a distribuição das diferentes tarefas pelos profissionais que trabalharão na publicação da obra: os tradutores, os revisores de texto, os paginadores, os *designers* e os ilustradores, etc. A DEL-P recorre muito ao *outsourcing*²⁰, uma prática cada vez mais habitual dentro das casas editoriais e que se baseia na contratação individual de trabalhadores em regime *freelancer*:

Many of the other functions in the publishing chain, such as copy-editing, text and jacket design, proofreading and indexing, will either be handled by specialized staff in-house or will be outsourced, depending on the publisher.
(Thompson, 2010: 35)

Esta prática acentuou-se nos últimos anos, com a evolução tecnológica, sendo que a perspectiva do trabalho exclusivamente via *online* propicia que as empresas contratem profissionais para realizarem uma determinada tarefa, sem haver a necessidade ou obrigatoriedade de terem um tradutor, um revisor ou um *designer* a trabalhar dentro da empresa a tempo inteiro, uma vez que podem fazê-lo de modo independente. O *outsourcing* é, sem dúvida, um recurso muito importante para a DEL-P: com a quantidade de tarefas diversificadas que a publicação de uma única obra requer, a bolsa de colaboradores externos da Divisão acaba por facilitar significativamente todo este processo. Há que referir que, ainda que muitas vezes haja muitos profissionais envolvidos na publicação de um só livro, os padrões de qualidade e de rigor das publicações nunca são esquecidos e a uniformização das publicações é prioritária.

O editor da DEL-P é um profissional versátil, alguém consciente de que o seu papel vai muito além da simples edição de uma obra. As suas tarefas passam substancialmente pelo estudo e análise do mercado, para que esteja a par das tendências e consiga definir

²⁰ Para informações adicionais acerca desta prática, veja-se: <https://bookmachine.org/2017/06/21/demand-outsourcing-publishing-continues-rise/>

estratégias comerciais para apelar a um público cada vez mais abrangente (cf. Norton, 2017: 86); pela gestão de um projeto tão complexo como a publicação de um livro; bem como pela coordenação de contratos e negociação de direitos num mercado cada vez mais competitivo. Para além disso, a comparência nas feiras internacionais do livro, tal como a de Frankfurt e a de Londres, é essencial. As feiras são um ponto de partida para a possibilidade de internacionalização das obras da Porto Editora – através da venda dos direitos de autor²¹ –, assim como possibilitam que os editores entrem em contacto com os agentes literários, alarguem a sua rede de contactos no meio editorial e conheçam novas obras que poderão vir a publicar no futuro.

Todo o processo de publicação de uma obra, realizado e coordenado por um editor, é supervisionado e mediado pela diretora editorial e última responsável pelo catálogo da DEL-P, a Dra. Cláudia Gomes, que trabalha na Porto Editora há mais de 20 anos. É a diretora editorial, deste modo, quem acompanha todos os projetos que são realizados dentro da Divisão e mantém uma relação próxima com os autores. Além disso, todas as decisões editoriais na DEL-P são acompanhadas pelo Eng. Vasco Teixeira, que, ainda que se assuma como coordenador e supervisione as publicações das obras da Porto Editora, confia nas decisões dos diretores editoriais e só impõe a sua opinião em casos extremos (cf. Teles, 2013).

Há que referir que os editores da DEL-P não estão limitados a uma determinada tipologia textual ou género literário, acontecendo muitas vezes sugerirem a edição de livros que geralmente não são editados por si. A este nível, houve algumas mudanças recentes na estrutura interna da DEL-P, que têm contribuído para o melhor funcionamento e organização do departamento. Neste momento a única partição que existe na Divisão é entre ficção e não ficção, importando dizer, contudo, que há exceções²²:

- **Ficção** (Andrea Silva, Vítor Gonçalves e Paula Ventura): Os editores de ficção publicam romances que se enquadram na chamada «literatura feminina», de autoras *bestseller* como Jojo Moyes, Dorothy Koomson ou Sveva Casati Modignani; livros com grandes histórias de vida, focados em temas do quotidiano e que muitas vezes desafiam os preceitos das tipologias

²¹ Embora esta seja uma possibilidade promissora, há que mencionar que ela, contudo, raramente acontece.

²² A título de exemplo, na equipa de ficção publicam-se também alguns livros de culinária.

literárias, como é o caso da obra *O Quarto de Jack* de Emma Donoghue; obras infantojuvenis e as denominadas *young-adult* (livros direcionados a um público jovem-adulto), como os títulos de David Walliams, *O coração de Simon contra o mundo* de Becky Albertalli ou a famosa trilogia *Divergente* da autoria de Veronica Roth; assim como outras obras de literatura traduzida, em particular as de Isabel Allende, os *thrillers* de Donato Carrisi, ou o mais recente *Perto de Casa* de Cara Hunter. A chancela Coolbooks, coordenada pelo editor Vítor Gonçalves, publica sobretudo ficção. Esta chancela da Porto Editora dedica-se à publicação de jovens escritores que até então eram desconhecidos do público leitor, sendo os géneros variados: literatura fantástica, romance, *thriller*, livros de crónicas e, mais recentemente, poesia²³.

- **Não ficção** (Álvaro Carvalho, Mónica Magalhães, Orlando Almeida e Rita Vanez): Os editores de não ficção publicam livros de espiritualidade e desenvolvimento pessoal, como o livro *Educar com Mindfulness* da autoria de Mikaela Övén; obras de ciências sociais e humanas e livros de consulta e referência, como a coleção *Legislação*; guias de viagem, como a coleção *Guias de Viagem* (editada pela Porto Editora em coedição com a editora DK), a coleção *CityPack*, ou o livro *Próximo Destino* de Carla Mota e Rui Pinto; livros de culinária, como os do afamado Jamie Oliver ou os de receitas da máquina de cozinha Yämmi; assim como obras várias de não ficção, como a coleção *Para Totós*. Muitas destas obras são publicadas nas chancelas da Porto Editora dedicadas exclusivamente à não ficção: Albatroz e Ideias de Ler²⁴. Tal como referido anteriormente, o facto de um editor estar integrado na «equipa» de não ficção não significa que não possa publicar ficção e vice-versa; por exemplo, a editora Mónica Magalhães publica maioritariamente não ficção, mas é também responsável pela publicação das obras de ficção do escritor Alberto S. Santos e Valter Hugo Mãe.

²³ Cf. <http://www.coolbooks.pt/quem-somos>

²⁴ Para mais informações acerca da chancela, veja-se: <https://www.ideiasdeler.pt/>

Para além da já referida prática do *outsourcing*, a DEL-P conta ainda com uma quantidade de recursos de trabalho que são deveras importantes para a atividade do editor do departamento. É de destacar o recurso à empresa de estudos de mercado GfK, que para os editores da DEL-P funciona como uma base de dados quantitativa sobre as vendas de livros em Portugal. Os dados fornecidos pela GfK são pertinentes porque, por um lado, permitem que os editores percebam se os livros que publicam são bem recebidos pelo público português; e, por outro lado, permitem-lhes consultar os dados de vendas dos seus concorrentes e, assim, perceber melhor quais são as tendências literárias atuais.

Para além disso, a equipa do DEL-P tem também acesso a determinadas publicações especializadas de assinatura paga, como a revista *The Bookseller*, uma publicação direcionada essencialmente para o mercado inglês, mas que não deixa de ter utilidade, tendo em conta que é o mercado inglês que muitas vezes permite prever os êxitos editoriais e as tendências que estarão no epicentro do mercado português. Além disso, esta revista britânica possui uma grande variedade de artigos concernentes ao mercado editorial e à atividade do editor, que de uma maneira ou de outra são profícuos para os profissionais do livro. Em Portugal, há claramente uma lacuna no que respeita à existência destas publicações especializadas. É claro que existem revistas literárias – talvez a mais reconhecida seja a LER –, mas estas publicações são focadas quase unicamente na perspetiva do leitor e não se dirigem necessariamente aos profissionais de edição. Contudo, não deixam de ser úteis, especialmente porque permitem perceber como é que as obras publicadas pela DEL-P (e outras obras em geral) estão a ser recebidas pelo público leitor ou pela crítica literária.

2.5. Catálogo

A DEL-P não é nada sem as pessoas que lá trabalham, mas o mesmo acontece, é claro, com o seu catálogo, que é o livre-trânsito para o vasto mundo literário que o departamento alberga. De modo muito genérico, a edição realizada pela DEL-P assume um perfil tendencialmente comercial, tanto no âmbito da ficção como da não ficção, mas o que importa reter é que o seu catálogo é deveras vasto e abrangente, o que se percebe facilmente, por exemplo, ao constatar que a não ficção oferecida vai desde os manuais de

cariz mais técnico e livros de culinária a obras de desenvolvimento pessoal e até mesmo guias turísticos.

Embora há alguns anos a maioria dos livros publicados pela DEL-P se enquadrasse na categoria da ficção, hoje em dia há um equilíbrio entre ficção e não ficção. Estas publicações procuram ser, regra geral, apelativas para o grande público. O catálogo abrange:

- Originais portugueses e ficção estrangeira traduzida, de vários géneros literários;
- Ficção juvenil e jovem-adulta;
- Literatura erótica feminina;
- Literatura de autoajuda e desenvolvimento pessoal;
- Livros de cariz técnico, como os livros de culinária e os guias turísticos.

Fruto da grande agitação editorial proveniente dos mercados internacionais que se tem verificado sobremaneira nos últimos anos, a Porto Editora sentiu-se impelida a alargar o seu leque de publicações e passou, por exemplo, a apostar na literatura erótica feminina, que há uns anos foi alvo de um grande *boom*, impulsionado em particular pela publicação de alguns sucessos literários internacionais. Dentro desta ótica, a Porto Editora criou a chancela 5 Sentidos, dedicada exclusivamente a este género, na qual publicou autoras como Sylvia Day, Lisa Kleypas e Jennifer Armentrout. Ultimamente, não têm publicado novos livros nesta chancela, dado que, tal como acontece com a maioria dos êxitos internacionais, este *boom* de literatura erótica foi transitório e já não representa uma prioridade para a generalidade das casas editoriais. A literatura jovem-adulta, mais conhecida como *young-adult* ou *YA*, tem constituído uma aposta da editora, que agarrou em sucessos internacionais como a série *Divergente* da autora Veronica Roth, a série *Hush Hush* de Becca Fitzpatrick, ou, mais recentemente, a obra *O coração de Simon contra o mundo* de Becky Albertalli.

A literatura infantojuvenil também está presente na DEL-P, dando continuidade a uma já longa tradição da Porto Editora neste segmento. Alguns dos livros fazem parte do programa escolar da disciplina de Língua Portuguesa, e muitos outros integram as listas de leituras recomendadas da disciplina. No caso específico da DEL-P, a política adotada

vai no sentido de publicar livros infantojuvenis apelativos e que proporcionem entretenimento, ainda que a qualidade literária das publicações seja sempre tomada em linha de conta. Durante o meu estágio tive oportunidade de trabalhar diretamente em várias publicações infantojuvenis, sobre as quais me debruçarei posteriormente. Alguns dos maiores sucessos infantojuvenis publicados pela DEL-P são a coleção *Cherub* de Robert Muchamore (que vendeu mais de meio milhão de exemplares em Portugal) ou os livros do escritor britânico David Walliams, nomeadamente, *As Piores Crianças do Mundo 1 e 2* e *Avozinha Gângster*.

De cariz mais generalista, a chancela Coolbooks foi criada em 2014 e tem como primordial objetivo apostar e dar a conhecer autores portugueses que até o momento da sua publicação eram desconhecidos por parte do público leitor. Esta chancela, ao contrário, por exemplo, da chancela 5 Sentidos, não restringe as suas publicações a uma única tipologia, ainda que a vasta maioria se situe na ficção. A Coolbooks já é, em si mesma, uma marca reconhecida da Porto Editora, dado que quando os leitores mais atentos se deparam com um livro da chancela, sabem que se trata de um livro de um novo autor de língua portuguesa, sendo assim feita uma distinção entre as publicações da chancela e as restantes da Porto Editora. Estes livros são acompanhados de uma imagem e marca distintiva e diferenciadora que permite que os leitores os reconheçam facilmente. Isto é corroborado pela coesão que encontramos nas diferentes obras da Coolbooks, inclusive nas de autores distintos: a maioria delas obedece ao mesmo formato e as capas seguem o mesmo estilo e uma linha gráfica semelhante, especialmente os diferentes volumes de uma mesma série. Algumas obras de destaque da Coolbooks são *As casas também morrem* de Elsa Guilherme, *Da Gaveta* de Isabel Tallysha-Soares, e, mais recentemente, o livro de crónicas de Marcos Cruz, *Os pés pelas mãos*, ou então a antologia poética *elogio da sombra*²⁵, coordenada por Valter Hugo Mãe e na qual trabalhei durante o meu estágio.

Ainda assim, a maioria das obras de ficção publicadas pela DEL-P (o mesmo acontece com as da DEL-L) são integradas na chancela Porto Editora, se bem que alguns títulos de não ficção também sejam, por vezes, publicados na chancela, tal como os guias turísticos e os livros de culinária. A chancela Porto Editora é, igualmente, de cariz generalista e é bastante vantajoso que um livro seja publicado nela, dado o prestígio e

²⁵ Há que referir, contudo, que esta coleção passou agora a ser integrada na chancela Porto Editora.

reconhecimento que ganhou: a Porto Editora configura uma marca de confiança junto do público leitor, graças ao selo de qualidade que lhe está associado. A imagem que o público tem de uma editora é muito importante e isso é notório com a Porto Editora: até mesmo as chancelas do grupo beneficiam desta vantagem, uma vez que também elas vêm acompanhadas do selo «Porto Editora».

Na chancela Porto Editora são publicados tanto autores portugueses como estrangeiros, embora seja a DEL-L que publica uma grande parte dos autores de língua portuguesa, tal como José Saramago, Herberto Helder, Sophia de Mello Breyner e Francisco José Viegas. Ainda assim, também a DEL-P publica importantes e prestigiados autores portugueses, tal como Miguel Esteves Cardoso e Valter Hugo Mãe, sendo de referir que este último firmou já presença junto do público brasileiro, o que é muito pouco comum no caso dos autores portugueses. A literatura traduzida tem, contudo, um espaço privilegiado nesta chancela, com um enfoque notório – a par com a já referida literatura infantojuvenil – na chamada “literatura feminina”, com autoras como Dorothy Koomson e Sveva Casati Modignani, e em *thrillers*, tal como os da dupla sueca Lars Kepler e do italiano Donato Carrisi.

Ainda dentro da literatura traduzida, outras obras que também merecem destaque, tanto pela sua qualidade literária como pelo seu potencial comercial, são as da autora Isabel Allende, considerada uma das revelações da literatura latino-americana da década de 1980; Emma Donoghue, reconhecida especialmente pela sua obra de sucesso *O Quarto de Jack*; a espanhola Maria Dueñas, autora de romances históricos consagrados, com destaque para *O Tempo Entre Costuras*, o seu romance mais conhecido; e Holly Ringland, com a obra *As Flores Perdidas de Alice Hart*, publicada no final de 2018.

Debruçando-me agora sobre a não ficção, como já referi, alguma dela é publicada na chancela Porto Editora, que procura acompanhar as tendências literárias atuais, com destaque para livros como *Heartfulness – Enfrente a vida de coração aberto* e *Educar com Mindfulness*, de Mikaela Övén; *Reload. Menos stress. Melhor performance.*, de José Soares; e *Razões para viver* de Matt Haig, cujo segundo livro de autoajuda (em inglês, *Notes on a nervous planet*) será publicado ainda este ano pela editora. Ainda assim, muitos destes livros são publicados em duas chancelas que foram criadas exclusivamente para este fim, e que já mencionei: a Albatroz, dedicada a livros de autoajuda, espiritualidade e desenvolvimento pessoal, tal como a série de livros *Canja de Galinha*

para a *Alma*, da autoria de Jack Canfield e Mark Victor Hansen; e a *Ideias de Ler*, reservada à publicação de livros de cariz prático e focados em temas do quotidiano, em particular no âmbito da gestão e dos negócios, que são pensados para o grande público e apresentam um estilo acessível e claro, tal como *O nosso icebergue está a derreter*, de John Kotter e Holger Rathgeber, e o seu sucessor, *O nosso deserto está a mudar*.

Não posso deixar de referir os guias de viagem – obviamente de não ficção –, publicados pela DEL-P, em regime de coedição²⁶ com a editora AA Publishing e a editora Dorling Kindersley. No caso da primeira parceria, a Porto Editora publica a série de guias *CityPack* e, no caso da segunda, nasceram as coleções *Guias de Viagem* e *TOP 10*.

Por fim, outros livros de não ficção publicados pela Porto Editora que também merecem destaque são os pertencentes à categoria dos livros de receitas, na qual se incluem os livros dos *chefs* Gordon Ramsay (*As minhas melhores receitas*) e Jamie Oliver (*Jamie e a Cozinha italiana*, o mais recente), reconhecidos em todo o mundo; assim como livros de figuras públicas portuguesas, como *As receitas cá de casa*, da autoria de Manuel Luís Goucha e Rui Oliveira.

Em suma, é incontestável que a DEL-P tem, ao longo dos anos, construído um catálogo deveras abrangente e diversificado, com o auxílio das chancelas que criou e que têm ajudado a reforçar a sua imagem junto do público leitor. O facto de os editores na Divisão estarem – ainda que, como mencionei anteriormente, não unicamente – dedicados à publicação de uma das duas grandes tipologias literárias (ficção e não ficção), garante que conheçam bastante bem o segmento de mercado ao qual se direccionam, nomeadamente as suas especificidades e o público-alvo, o que propicia que se aproximem de modo cada vez mais eficaz dos interesses dos leitores. O catálogo de uma editora é, com efeito, aquilo que a caracteriza e aquilo que permanece na mente dos leitores, e julgo que é notório que a Porto Editora tem logrado posicionar-se na mente do

²⁶ A coedição corresponde à edição simultânea de um livro por parte de mais de uma editora, usualmente em diferentes países e em diferentes idiomas, com o objetivo de se conseguir economia de escala, e normalmente refere-se a projetos ilustrados a cores (cf. Owen, 2013: 405). Este é um método de venda de direitos de um título num território diferente do original através de um acordo de cofabrico – o que significa que o editor original procederá à impressão dos exemplares e fornecerá as cópias (sob instruções) a um preço por cópia. O editor original imprime todas as cópias – muitas vezes na China, uma vez que os custos de produção são menores – e envia-as para o território da coedição. Este método funciona particularmente bem em territórios com o mesmo idioma, como a Inglaterra e os EUA. Além disso, não é incomum que haja pedidos de alteração do *design* da capa, do título ou das páginas preliminares por parte do editor que compra as cópias da coedição (cf. Guthrie, 2011: 132); e os ficheiros eletrónicos não são uma garantia para o parceiro de coedição – um acordo separado será necessário para conceder o direito de utilização do material nesses formatos (cf. Owen, 2013: 405).

público português, não só no âmbito da edição escolar, em que era já líder de mercado, mas igualmente no campo das publicações não escolares.

3. Leitura e análise de originais

3.1. Aspectos teóricos

Every acquiring editor knows the feeling: I call it the spark. You're reading a manuscript or book proposal, and something about it quickens your pulse, makes you turn the pages a little more eagerly: this is the real thing. Whether you're looking for picture books for children, self-help, scholarly monographs, or poetry, you've found a work that catches your attention. And when you turn the last page you think, I can't wait to tell someone about this. (Ginna, 2017: 17)

Thompson (2010: 20) aponta que um editor é tão bom quanto o histórico de livros que tem adquirido e publicado ao longo dos anos, que acaba por funcionar como uma espécie de currículo. Segundo o autor (cf. *ibidem*: 7), os editores que têm a combinação certa de perspicácia e capacidade de apreciação crítica, gosto, espírito comercial e capacidade de orientação financeira são altamente valiosos para a empresa, pois a sua habilidade em descobrir livros de sucesso é um fator vital para o sucesso global da editora. Isto significa que saber encontrar os livros oportunos para publicação é um fator crucial para o desempenho global da empresa. Se uma editora não publicar os livros «certos» – que tenham sucesso e que vendam –, isto pode levar à sua estagnação ou mesmo falência (cf. Ginna, 2017: 17). Cabe ao editor – muitas vezes em colaboração com um assistente editorial – analisar as propostas dos escritores ou dos agentes literários e filtrá-las de modo a decidir quais os livros cuja publicação poderá ser interessante e benéfica para a editora.

A leitura e subsequente avaliação de originais é uma etapa deveras delicada para o editor: pode ter nas suas mãos o próximo *bestseller* ou, por outro lado, uma obra que passará despercebida nas prateleiras, e a decisão correta e consciente de publicação ou não do original é absolutamente crítica. Muitas vezes, procede-se à publicação de obras que o editor pensa virem a ter sucesso mas que acabam por não ter a resposta esperada por parte do público; outras vezes, o editor prescinde de publicar um manuscrito que lhe chega às mãos por não acreditar no seu potencial e, mais tarde, é publicado por outra editora e tem sucesso. A tomada de decisão de publicação de um original é complexa e melindrosa, dado

que o editor pode optar erradamente por publicar um original que não venderá bem, e também porque um autor pode propor um original de qualidade que ainda assim é recusado por não apelar às massas ou não se encaixar no catálogo da editora. Outra possibilidade distinta é o editor deparar-se com um original interessante em termos de tema e de conteúdo, mas com problemas ao nível da conceção e mesmo da redação, que mereça a oportunidade de revisão²⁷, tal como analisarei num capítulo subsequente.

Além de olhar para o conteúdo, o editor deve ter também em atenção a materialidade do livro, pois também este elemento tem custos associados e há, inclusivamente, livros interessantes cuja publicação é recusada porque os custos são muito elevados (cf. Mendes, 2016: 59). Livros com formatos muito grandes, com um número de páginas elevado ou que exigem materiais e acabamentos mais requintados serão forçosamente mais caros e isto tem uma dupla implicação: o PVP²⁸ será mais elevado e menos pessoas o adquirirão, e o investimento inicial é maior, o que pressupõe a responsabilização do editor relativamente a um grande compromisso financeiro (cf. *ibidem*). Independentemente de tudo isto, a experiência adquirida pelo editor é muito relevante: quantos mais originais tiver lido e quantos mais tiver analisado e decidido ou não publicar, maior segurança terá na execução desta tarefa. Contudo, importa mencionar que mesmo o editor mais experiente tem muitas vezes dificuldade em prever a resposta do mercado aos originais que propõe publicar porque as tendências e preferências dos leitores são muito instáveis.

A questão que se coloca é: como é que um editor forma uma visão correta e fidedigna de um livro quando há tantas variáveis em jogo? E como é que o editor consegue inculcar valor em algo que ainda não o tem na altura em que a proposta está a ser considerada? Nesta etapa, o editor procura certas características e pormenores, dependendo do tipo de livro que tem em mãos, mas, no final de contas, a sua reação à proposta será pessoal e instintiva (cf. Thompson, 2010: 195). No caso de um romance de estreia de um novo escritor, o editor irá tipicamente procurar analisar o estilo, personagens, trama e a ‘voz’ do narrador, colocando diferentes pesos em cada um destes elementos, dependendo do tema e do público-leitor em vista. No caso da não ficção, o tópico da publicação é deveras importante, mas também a originalidade, a eventualidade de trazer ou não algo de

²⁷ Cf. <http://naepub.com/editor-role/2018-28-3-3/>

²⁸ Preço de Venda ao Público.

novo e o caráter distintivo da voz do autor o são. Este último fator é bastante pertinente; de facto, é fundamental que os leitores se consigam rever nas palavras do autor. Como podemos verificar:

To me it's always about voice basically [...] To me it's not that much different if it's fiction or non-fiction; I work on it the same way. Even if it's fairly analytical or something, it still has to be an author who you feel like you're kind of in good hands with, and they have this, whatever, special spark of genius that you want to be stuck with for 300 pages. The sense that they're brilliant both in the way they're thinking and the way they're putting words together. You know you don't always get 100 per cent of both and so you're trying to find the balance. (*apud* Thompson, 2010: 196)

Porém, este fator não é, por si só, garantia de que o editor tem um bom livro em mãos e, mesmo nos casos em que detete uma voz distintiva, tem de ser capaz de conjugar a segurança que tem no livro não só com um propósito e sentido prático para a publicação do mesmo, como também com uma visão de como o publicará, tratará em termos de *marketing* e venderá de modo a torná-lo um sucesso. Dado que toda e qualquer aquisição de um original pressupõe um investimento financeiro, este exercício tem de ser pragmático e incluir a visão de quantos exemplares o editor pensa que conseguirá vender, a que preço e quanto deverá pagar pela aquisição da obra²⁹ (no caso do pagamento dos adiantamentos aos agentes literários e aos autores, nas situações em que tal se aplica) (cf. Ginna, 2017: 21).

Se um editor ler uma obra e considerar que estes fatores se reúnem, esse é o momento de tentar convencer os seus superiores (editor-chefe ou diretor editorial) a publicar a obra, e só depois de ter permissão para avançar com a publicação é que a compra da obra é efetuada. Assim sendo, a publicação ou não da obra dependerá da habilidade do editor em transmitir o que o livro tem de especial e a visão futura que tem para o mesmo. Nas palavras de Thompson:

²⁹ Para informações adicionais relacionadas com a questão da cobrança das *royalties* com a sua ponderação, veja-se: Thompson, 2010: 132.

So a great deal depends on the editor's reading of the proposal or the text and his ability to articulate, to the publisher or to those in the acquisitions committee or both, a vision for the book which they can be persuaded or induced to share. (Thompson, 2010: 197)

Como é evidente, o editor pode fracassar e não conseguir convencer os seus superiores a avançar com o projeto que deseja pôr em prática. Embora uma grande parte do seu sucesso dependa da habilidade do editor em articular e *vender* a visão que tem para o livro em questão aos restantes membros da organização, isto não tem apenas que ver com o que o editor ou os outros veem no texto, e existem alguns fatores dos quais o editor pode tirar vantagem para o ajudar a formar uma opinião competente e desenvolver a sua proposta. Segundo Thompson (2010: 198), existem pelo menos quatro aspetos dos quais um editor se pode servir para determinar o valor da sua proposta. Antes de desenvolver cada um destes aspetos, há apenas que referir que, como menciona Ginna (2017: 23-24), ainda que estes dados externos devam ser alvo de ponderação, o editor nunca deve deixar de julgar o livro pelo seu valor real e refletir sobre as suas virtudes.

O primeiro aspeto que o editor deve ter em atenção é o histórico do autor. Hoje em dia, há ferramentas que permitem aceder aos dados de vendas das obras (como a GfK, já anteriormente referida), estando deste modo o histórico de qualquer autor visível para todos aqueles que tenham acesso a estas bases de dados. Assim, se o primeiro livro publicado por um autor for um sucesso de vendas, ele dificilmente terá dificuldade em publicar um segundo livro; no entanto, se o seu primeiro livro for um fracasso, o editor terá dificuldade em persuadir os seus superiores de que a sua proposta é pertinente. Há, é claro, limitações nestas ferramentas, pois não cobrem as vendas em todos os canais de venda de livros (como as livrarias independentes), mas os dados que fornecem, ainda assim, não deixam de ser pertinentes para a análise do editor. Para além das lacunas subjacentes a estas ferramentas, também não é prudente que o histórico do autor seja tido como primordial argumento de aposta na publicação de um livro: há exemplos de autores cujo primeiro livro não vendeu bem, mas depois conseguiram um aumento significativo de vendas (e vice-versa); e há, obviamente, autores que nunca publicaram um livro e, por conseguinte, não apresentam histórico de vendas. Isto poderá significar, dependendo dos critérios de cada editor e de cada casa editorial, que um escritor estreante está numa

posição desfavorecida em relação a um autor *bestseller*, ou então, que desfruta de uma posição vantajosa em relação a um escritor com um sucesso moderado. Posto isto, cabe a cada profissional – que trabalha num meio que está muitas vezes excessivamente focado nos números – encontrar um equilíbrio no que concerne ao peso do histórico dos escritores nas suas propostas.

Outro aspeto que o editor pode usar como forma de apreciação e desenvolvimento de uma proposta são os livros comparáveis, também denominados livros equiparáveis³⁰. Os editores investem tempo e energia consideráveis na tentativa de encontrar outros livros com os quais o livro que querem adquirir possa ser comparado (cf. Ginna, 2017: 22), e estas comparações podem ser feitas de modos muito diferentes – atendendo ao enredo, estilo, voz, assunto tratado, género ou a uma combinação destes ou outros fatores. Thompson (2010: 202) afirma que não existem regras precisas nestas comparações, sendo que a única que realmente importa é que o livro equiparável que foi escolhido tenha tido êxito, uma vez que é insensato comparar-se o livro que o editor pretende que venha a ter sucesso com outro que não teve procura por parte dos leitores. Esta é, assim, uma estratégia de avaliação por analogia, que não é totalmente segura, mas que pode inclusivamente ser rentabilizada em termos de *marketing*, tanto pelos agentes, como pelos editores e livreiros.³¹

A importância destas alusões para o editor está intimamente ligada ao facto de este profissional não deixar de ser um vendedor dentro da organização na qual trabalha, pelo que esta é também uma forma de vender o livro. Efetivamente, o editor que queira vender um livro deverá capaz de o “vender” aos outros da sua organização – não só ao seu chefe ou diretor, mas também à equipa de vendas, *marketing* e publicidade, e uma forma de fazê-lo é não só ser capaz de ver o que o livro tem de especial e único, como também o que tem em comum com outros livros que obtiveram sucesso. Como apontou Thompson:

So if you think a book is really just special because it's so special, it can be hard to make the case,... 'But the fact is you're going to have to make that

³⁰ Em inglês, denominados *comp titles* (Ginna, 2017: 22). Para mais informações acerca destes títulos, veja-se: Thompson, 2010: 202-204 e Ginna, 2017: 22, 25.

³¹ Há que referir que, embora esta seja uma prática muito usual e que muitas vezes funciona, a tendência para escolher aqueles livros que pertencem ao grupo «category-killing hit whose success is one of a kind» (Ginna, 2017: 136) é a forma mais fácil de os editores prejudicarem a sua reputação porque podem cair nos famosos clichés (cf. *ibidem*).

case all the way along the line. Not just to your boss but to the sales people, to the publicist to make sure they get the good publicists working on it, and so on. (Thompson, 2010: 204)

O terceiro aspeto que um editor pode usar para formar o seu juízo sobre um livro é a plataforma do autor, isto é, o ponto não só a partir do qual o autor comunica, como dá visibilidade e publicita o seu livro, especialmente com recurso às redes sociais. À medida que o mercado editorial fica sobrecarregado com uma grande variedade de obras literárias, também a plataforma dos autores se torna mais importante, uma vez que esta possibilita a construção de um mercado para o livro, publicitando-o e fazendo-o destacar-se dos demais. Em particular para determinados tipos de livros de não ficção, como os de *fitness* e de dieta, é imperativo que o autor tenha, nos dias que correm, uma plataforma para vender o livro, mas isto estende-se a todos os géneros literários, incluindo a ficção. Assim sendo, a plataforma *online* cria um mercado pré-existente para um livro, especialmente se o escritor for uma personalidade com um grande número de seguidores, uma vez que terá um mercado potencial para o livro e poderá usufruir do mesmo em termos de publicitação.

Este facto foi comprovado durante o meu estágio na Porto Editora, por exemplo com um autor publicado na Coolbooks, José Rodrigues, alguém que marca presença assídua nas redes sociais e possui um grande número de seguidores, tendo em conta que os seus livros apelam, em certa medida, às massas e são um incentivo à chamada «compra impulsiva». Naturalmente, tal acontece também com os livros de celebridades, pelo que muitas vezes um livro é publicado não necessariamente pelo seu conteúdo, mas sim porque o autor é uma figura conhecida, o que faz com que exista um mercado pré-existente para essa obra. Posto isto, as plataformas dos escritores são importantes não só como modo de publicitação das obras, mas também como um «trunfo» que o editor pode usar para convencer aqueles dentro da organização aos quais tem de “vender” o livro – dá-lhes um ponto de partida para construírem a campanha de *marketing* e publicidade, baseando-se na visibilidade do autor (cf. Ginna, 2017: 22).

Por fim, o quarto aspeto que é benéfico no momento em que o editor tenta “vender” o livro aos seus superiores é o que estes pensam do seu trabalho, e este é, muito provavelmente, o fator mais importante de todos. É claro que a opinião do proponente da publicação e a sua visão para o livro importam consideravelmente, mas nada disto dá certo

se o editor não for tomado com seriedade e responsabilidade: quanta mais experiência tiver e quão melhor for o seu histórico de escolhas com êxito, maior é a importância que os seus parceiros e superiores darão às suas opiniões. O poder e influência do editor tende a ser diretamente proporcional ao seu histórico de sucessos, e este «sucesso» é medido essencialmente em termos de vendas e, em segundo lugar – dependendo da dimensão e logística da editora –, em termos de prémios e outras formas de reconhecimento.

Posto isto, os números importam, assim como importa o histórico de vendas dos livros anteriores do autor, os livros com os quais o potencial novo livro pode ser comparado e a plataforma do autor; mas os juízos e opiniões do editor têm também um grande peso e podem determinar se uma casa editorial adquirirá um livro e, caso assim o decida, quanto pagará por ela. Thompson (2010: 205) chama a isto a «teia da crença coletiva», que é constituída por opiniões, crenças e juízos, e pela comunicação dessas mesmas opiniões, crenças e juízos. Claro que isto é altamente variável, dependendo da dimensão e das relações hierárquicas existentes na editora, ou, inclusive, da forma como as propostas de edição são comunicadas e tratadas nessa organização. Ainda assim, algo é inegável: quando um editor apresenta uma proposta de edição aos seus superiores (muitas vezes em formato escrito, com um resumo e análise da obra, como eu fiz na Porto Editora), importa o grau de confiança e segurança que os seus superiores têm nas suas convicções. Como já foi referido, cada um dos intervenientes no processo de decisão de publicação formará uma opinião – usualmente baseada na leitura da proposta e do manuscrito (ou parte dele) –, e terá em consideração os quatro elementos analisados acima, cuja integração nestas apreciações as enriquece.

Além disso, quando se fala na leitura e análise de propostas editoriais para publicação são também importantes os livros que Thompson (2010: 188) denomina «big books», geralmente aqueles que os editores procuram quando consideram uma proposta. Com o crescimento das casas editoriais e da rede retalhista, o ramo do mercado editorial tornou-se polarizado: na vertente da edição de livros, as grandes empresas são os atores dominantes no setor; no setor livreiro, são essencialmente expostos nas prateleiras os livros com expectativa financeira, em particular os de cariz comercial. Destas mudanças advém um mercado competitivo e os «big books» têm um papel particularmente importante no centro destas relações e correspondem, fundamentalmente, aos bens prezados nos quais assenta o olhar atento de todos os intervenientes da cadeia do livro. Claro que o que

representa um «big book» pode diferir de agente para agente e de editora para editora, mas o que os caracteriza é que a maioria dos agentes e das editoras os querem, em virtude do sucesso que eles podem garantir às suas organizações.

Contrariamente ao que estes pressupostos possam indicar, estes livros não são já *bestsellers* – são, na verdade, os livros que os intervenientes acreditam que reúnem todas as possibilidades e características necessárias para se virem a converter num *bestseller*. Os “big books” têm de ser criados, pois são construções sociais que emergem da conversa e da constante troca de palavras entre os intervenientes do campo, cujas afirmações têm efeitos e cujas opiniões são valiosas e vistas com confiança. Dessarte, ao passo que o *bestseller* existe no espetro do real, o «big book» existe na área do possível, sendo sustentado por esperança e expectativa: é o melhor palpite do editor, um palpite baseado na sua resposta pessoal à proposta ou manuscrito, que é filtrada através da sua experiência e é apoiada por inúmeras variantes, incluindo o histórico e plataforma do autor, as vendas de livros equiparáveis e a cadeia da crença coletiva.

É claro que este palpite pode estar errado: num mundo em que o valor não é algo definido, é altamente improvável que algum destes intervenientes tenha a capacidade de conseguir antecipar se o livro que tem em mãos corresponde a um «big book». É, contudo, uma intuição e não deixa de ser importante arriscar. Embora muitas vezes o prognóstico esteja errado, a realidade é que este é um jogo que, em alguns casos, compensa, mas noutros falha, e o desafio dos editores é precisamente tentarem assegurar que ganham vezes suficientes para compensar pelos livros que falham, e que, quando ganham, são capazes de converter o livro num sucesso de grande magnitude, de modo a contrabalançar todos os fracassos.

Para terminar, basta apenas mencionar que, no meio desta tentativa de obtenção de sucesso, é importante reter que a definição de «sucesso» é em si mesma relativa: o sucesso pode ser entendido de um ponto de vista estritamente financeiro, isto é, em termos de rentabilidade; ou então um editor pode considerar que tem sucesso quando publica livros que, independentemente de atingirem as suas expectativas de vendas ou não, são um incentivo à promoção da cultura e da literatura de qualidade, tal como acontece com muitas editoras independentes (cf. Ginna, 2017: 21).

Percebemos facilmente que a aquisição de originais para publicação constitui o *primum mobile*³² das casas editoriais, a atividade através da qual conseguem subsistir e marcar a sua presença num mercado cada vez mais competitivo e polarizado, tendo em conta que são precisamente estas aquisições que determinam a identidade dos seus catálogos, que funcionam cada vez mais como uma marca (cf. Ginna, 2017:18). As novas apostas editoriais são a força vital de uma casa editorial e encontrar novos títulos que a editora consiga publicar de forma bem-sucedida é a tarefa mais importante que alguém pode ter (cf. *ibidem*: 17). Ser capaz de editar um original e ser habilidoso a publicitar um livro eficazmente em termos de *marketing* são, sem sombra de dúvida, qualidades inestimáveis e essenciais nos dias de hoje; contudo, em termos muito práticos, sem a habilidade de encontrar livros que valha a pena publicar – novas vozes e histórias cativantes e capazes de satisfazer uma audiência – não se tem tudo o resto (cf. *ibidem*: 17-18).

Terminando este enquadramento teórico, passo a apresentar a minha experiência pessoal com a leitura e análise de originais durante o estágio na Porto Editora, que, dizendo já de antemão, foi absolutamente frutífera e desafiante.

3.2. Da teoria à prática – *Terá este original potencial?*

Uma das principais tarefas que realizei na Porto Editora foi a leitura e análise de originais portugueses e estrangeiros que estavam a ser considerados para publicação, sendo que apenas um deles pertence à categoria da não ficção. A vasta maioria dos originais que li e analisei foram originalmente escritos em língua inglesa, mas na lista de originais nos quais trabalhei incluem-se também alguns portugueses e um de língua espanhola:

- *The Love Story of Missy Carmichael*, de Beth Morrey;
- *Oona Out of Order*, de Margarita Montimore;
- *Caging Skies*, de Christine Leunens;
- *If You Leave Me*, de Crystal Hana Kim;

³² Expressão utilizada por Peter Ginna (2017: 17), que, neste contexto, significa «força motora».

- *Suave brisa impetuosa*, de Ana Gil Campos;
- *FOE*, de Iain Reid;
- *Geranios en el balcón*, de Carolina Pobra;
- *The Gown: A Novel of the Royal Wedding*, de Jennifer Robson;
- *Aveiro vista por um palerma!*³³;
- *Latitudes of Longing*, de Shubhangi Swarup;
- *As Borboletas de Luísa*;
- *Kim Jiyoung, Born in 1982*, de Cho Nam-joo;
- *Akin*, de Emma Donoghue.

A principal fonte de propostas editoriais da DEL-P são os agentes literários, que enviam regularmente para os editores as últimas atrações editoriais dos autores e/ou editoras que agenciam e os originais que, no seu entender, não só têm probabilidade de virem a ter êxito, como se encaixam no catálogo da editora e no género de livros usualmente publicado pelo editor que recebe a proposta. Em virtude dos vários anos de contacto com agentes literários, os editores da DEL-P têm construído uma rede de contactos de agentes abrangente e consolidada, pelo que estes profissionais conhecem, na sua maioria, as preferências dos editores e o tipo de originais que procuram publicar. Deste modo, quando um editor recebe uma proposta de um agente com quem trabalha há já alguns anos e que lhe tem enviado propostas que posteriormente foram publicadas e bem recebidas pelo público português, à partida o editor sente alguma segurança nas sugestões que lhe são enviadas e no bom senso desse agente. Assim sendo, como as tipologias textuais estão – ainda que informalmente – distribuídas pelos editores do departamento, as propostas geralmente chegam à DEL-P remetidas no nome desse editor ou então são-lhe posteriormente reencaminhadas. Habitualmente, os originais são recebidos por correio eletrónico, em formato digital word ou PDF, ainda que noutros casos, quando as obras já foram publicadas no seu país de origem, as editoras ou os agentes optem por enviar os livros em formato físico. Isto é comum em particular com as obras infantojuvenis, que se caracterizam por, regra geral, apresentarem ilustrações ou formatos específicos, pelo que a avaliação destes elementos é privilegiada no formato físico.

³³ No caso dos autores portugueses, por vezes o manuscrito chegou-me sem a indicação do nome do autor, e por esse motivo em duas situações desta lista não indico quem é o autor.

O auge da relação dos editores da DEL-P com os agentes literários observa-se na altura das feiras internacionais do livro, que os editores têm oportunidade de visitar. Uma das feiras visitada todos os anos por editores de todo o mundo é a de Frankfurt, a maior feira mundial do setor editorial e uma das mais antigas³⁴, mas a de Londres é também um grande ponto de encontro entre agentes e editores, assim como a feira de Bolonha, dedicada à literatura infantojuvenil. É nas feiras do livro que se procede à negociação de direitos, e é também lá que as editoras e os agentes literários apresentam os seus catálogos – em particular as variadas novidades editoriais – e os autores agenciados aos profissionais do setor do livro e ao público. Naturalmente, o principal meio de comunicação entre editores e agentes continua a ser a internet, mas é inegável a importância que o contacto presencial continua a ter na apresentação de propostas editoriais e, principalmente, no desenvolvimento de uma relação profissional de confiança entre estes dois intervenientes. Assim sendo, é nas feiras do livro que muitas das propostas literárias mais importantes do ano são apresentadas, uma vez que é principalmente nesta altura que se concentra grande parte da oferta editorial mundial, o que significa que os editores da DEL-P frequentemente regressam a Portugal com muitos títulos apontados nas suas agendas. A propósito, durante o estágio, eu próprio tive oportunidade de ler e analisar uma proposta que foi apresentada à editora Paula Ventura na feira do livro de Frankfurt de 2018, *The Love Story of Missy Carmichael*.

Para além das inúmeras propostas estrangeiras, chega também às mãos dos editores uma grande quantidade de originais portugueses, submetidos através do *website* da Porto Editora ou da Coolbooks. No caso de autores portugueses desconhecidos, a sua publicação é realizada sobretudo na chancela Coolbooks, que foi criada justamente para este efeito, pelo editor responsável pela chancela, Vítor Gonçalves, mas nalguns casos estes escritores também podem ser publicados na chancela Porto Editora ou nas outras chancelas do grupo, dependendo das expectativas que os editores têm para o escritor e das particularidades da sua obra. No processo de envio de originais portugueses, é pedido que o escritor disponibilize também uma breve sinopse da história e a sua autobiografia. Estes facilitam o primeiro contacto do editor com a obra e com o autor. Alguns originais são recusados

³⁴ A comparência na feira do livro de Frankfurt é, de facto, imperativa para os profissionais do setor do livro: cada ano cerca de 7000 editoras marcam presença com um *stand* próprio, existem oito edifícios de três ou quatro pisos cada um e a feira dura cinco dias, o que significa que a possibilidade de internacionalização das obras (através da venda de direitos) é acrescida (cf. Schavelzon, 2007).

aquando da leitura da sinopse e, em alguns casos, das primeiras páginas do livro, em consequência de o original não se encaixar no catálogo da editora ou não corresponder aos critérios mínimos de qualidade do Grupo Porto Editora. Nos casos em que a sinopse e as primeiras páginas do original são capazes de captar a atenção e o interesse do editor, a proposta passará pelo processo regular de leitura e análise.

Posto isto, os editores partem das propostas dos agentes e dos autores portugueses e em seguida leem os originais e verificam a sua possibilidade de publicação ou então delegam esta tarefa a um colaborador externo, consoante a sua disponibilidade. Muitas vezes, há prazos limite – em determinados casos, pude comprovar durante o estágio, realmente apertados – para os editores darem o seu parecer aos agentes e lhes comunicarem a sua decisão de publicação ou não publicação de uma obra. Nos casos em que a necessidade de resposta é urgente, os leitores externos facilitam este processo e possibilitam que não se percam oportunidades de compra que poderão vir a tornar-se favoráveis para a editora. No estágio, desempenhei o papel de leitor de originais cuja resposta era bastante urgente no caso de duas propostas – *FOE*, de Iain Reid, e *Caging Skies*, de Christine Leunens –, sendo que a minha opinião foi essencial para a decisão de publicação ou não das mesmas. Ainda que os formulários de análise de propostas editoriais tenham, naturalmente, de ser sempre preenchidos de modo completo, coeso e responsável, nestes casos esta necessidade é ainda maior, porque estes documentos serão o único meio de conhecimento que os editores terão da obra, o que significa que devem ser o mais fundamentados possível.³⁵ Assim sendo, uma vez que chegam diariamente às editoras obras de todos os géneros e tipologias textuais, é inegável a importância de uma boa leitura e análise da proposta editorial, tal como referido anteriormente, aquando da abordagem teórica desta função.

Tanto os editores como os colaboradores externos preenchem um formulário de análise da proposta de edição, o qual consiste numa forma de resumir, sistematizar e transmitir o parecer de leitura e a análise da proposta. Estas fichas são sempre impressas pelos editores da DEL-P, não só para que as possam ler mais atentamente e possam tirar notas, mas também para as poderem arquivar, para o caso de necessitarem de aceder a elas ou consultá-las posteriormente.

³⁵ Obviamente, o editor não terá, mesmo nestes casos de urgência, necessariamente de se limitar à apreciação do colaborador, uma vez que poderá consultar críticas sobre o livro na internet ou determinadas páginas e secções do original.

Os primeiros dados a preencher na ficha concernem às informações genéricas e mais objetivas da proposta: título original e autor da obra, agência ou editora que representa a obra e outras informações técnicas, nomeadamente o número de páginas³⁶ e a data de edição, no caso de a obra já ter sido publicada no país de origem³⁷.

A estes dados segue-se o preenchimento de alguns aspetos mais concretos da obra que requerem a interpretação do leitor: o(s) tema(s), o público-alvo e o género literário. Tendo como exemplo concreto a minha leitura e análise da obra *Caging Skies*, de Christine Leunens, estes foram os dados por mim indicados nesta secção:

Tema(s): Guerra, Segunda Guerra Mundial, Morte, Nazismo, Aprisionamento, Mentira, Família, Drama familiar

Público-alvo: Leitores que gostem de ler ficção histórica, em particular literatura sobre a guerra

Género: Ficção Histórica, Drama, Romance histórico

Os temas indicados nos formulários das propostas devem cingir-se àquilo que tem realmente importância na obra e devem ter que ver com o seu conteúdo central. A indicação do tema é um dos aspetos mais relevantes nas análises de propostas. Com efeito, se as temáticas – e o mesmo acontece com o género literário – que o livro trata não forem do seu interesse, se não se encaixarem no que o editor pretende publicar ou inclusive no próprio catálogo da editora, então isto ditará muito provavelmente a não aceitação da proposta. Relativamente à não ficção, a correta indicação do tema do livro e do assunto que é apresentado é ainda mais importante, dado que dentro da não ficção cabem assuntos muito diversos. No caso do original de não ficção que tratei, este enquadrava-se essencialmente na categoria de memórias.

Também a indicação do público-alvo é importante, sendo que se este for, a título de exemplo, muito limitado ou de nicho, isto poderá contribuir para que a proposta seja

³⁶ Nos casos em que o ficheiro disponibilizado pelos agentes ou pela editora contempla apenas o miolo, ainda sem a formatação final, também se pode incluir o número de palavras, uma vez que o número de páginas deste ficheiro não corresponderá ao número de páginas da obra publicada.

³⁷ Frequentemente, os agentes enviam as propostas de edição muito tempo antes da sua publicação no país de origem, algumas vezes com mais de um ano de antecedência. A escolha de publicação de uma obra ainda não publicada torna-se mais delicada, tendo em conta que a resposta do público à obra é totalmente indeterminada e incerta.

colocada de lado. Se, por outro lado, o livro tiver um público-alvo abrangente ou apelar às massas, então a probabilidade de o livro vir a ser publicado pela Porto Editora pode ser maior. Este elemento é também particularmente pertinente na ótica do *marketing* e da comunicação editorial, uma vez que o público-alvo determina o modo como se definem as estratégias de *marketing* e comunicação da obra. Por exemplo, é muito diferente o modo como se comunica um livro de não ficção, um *thriller* ou um romance histórico, do mesmo modo que o processo de conceção de uma capa tem particularidades diferenciadoras. Assim sendo, a indicação do público-alvo deve ser o mais fiável e genuína possível, e, para que isto suceda, é importante que o profissional que está a preencher a proposta de edição se coloque no lugar dos potenciais futuros leitores.

O elemento seguinte da análise da proposta editorial é a sinopse da obra. Nesta secção, não se deve redigir uma sinopse publicitária, como as que figuram nas contracapas dos livros, mas deve apresentar-se um resumo aprofundado do conteúdo total do original, incluindo a revelação do final da trama, no caso da ficção. Inicialmente, quando comecei a escrever estas sinopses, cingia-me essencialmente ao resumo do conteúdo das histórias, mas posteriormente foi-me aconselhado pela editora Paula Ventura que a sinopse não se limitasse à descrição da trama e incluísse uma secção de argumentação no sentido de levar ou não o editor a publicar a obra – nomeadamente ao aludir à sua importância ou ao que os futuros potenciais leitores poderão sentir durante a leitura. Deixo aqui alguns excertos de uma sinopse por mim redigida, da obra *Caging Skies* (a qual poderá ser consultada na íntegra no Anexo 2), nomeadamente, as partes iniciais e finais, que julgo que permitem compreender aquilo que é pretendido nesta secção – que é, muito provavelmente, a mais importante de toda a proposta editorial:

A obra abre com um prólogo que mais parece poesia e reflete sobre a dicotomia verdade/mentira. O leitor percebe, mais tarde na narrativa, que estes parágrafos iniciais são importantes, quando a questão da mentira se torna a grande motivadora das reviravoltas da trama.

Os primeiros capítulos funcionam como um modo de contextualizar o leitor tanto quanto ao protagonista e à sua família como ao contexto social e sociopolítico em que vivem. Johannes, a personagem principal, nasceu em Viena em 1972 e conta a história da sua vida ao estilo de David Copperfield: o momento de enunciação não corresponde ao momento em que os eventos narrados estão a acontecer; o narrador está a descrever algo que teve lugar no passado. Johannes começa por contar ao leitor as circunstâncias em que a sua avó e o seu avô se conheceram, sendo que este último já faleceu, assim como a sua irmã. De modo a que o leitor se familiarize com ele, Johannes revela os dois momentos da sua infância que persistem na sua memória: um diz respeito ao caracol que teve na infância e que tanto adorava, mas que

um dia a mãe calçou acidentalmente; e o outro é a recordação de estar com a sua avó na cozinha a derreter manteiga para molhar o pão. O leitor percebe também que o seu pai não é muito gentil e se preocupa mais com o trabalho na fábrica de ferramentas de guerra do que com divertir-se em família.

(...)

Os episódios invulgares que acontecem em sua casa continuam e, um dia, vê a mãe levar comida e velas para o piso superior. Encontra, para além disso, uma foto de uma jovem rapariga chamada Elsa Kor, e pergunta a si mesmo se os seus pais estarão a tomar conta dela. Nessa noite, inspeciona a casa e suspeita que alguém está escondido atrás de uma parede e pensa matar a rapariga judia na próxima vez que a sua mãe não estiver em casa. Dois dias depois, vai ter com ela, encosta uma faca à garganta da rapariga, mas não a mata porque acredita que será entusiasmante tê-la como uma espécie de prisioneira em sua casa.

(...)

Um dia, quando está na cidade, passa pelo local onde tinha ocorrido o último enforcamento público dos que se tinham alistado à Resistência e sentiu algum desdém por eles. Justamente antes de ir para casa, repara que um dos traidores enforcados é a sua mãe. É a partir deste momento na história que Johannes começa a tomar conta da casa, inclusive faz as compras, limpa e cozinha para Elsa e a avó. Tira a sua amada do seu esconderijo e a relação entre ambos baseia-se agora em Johannes tomar conta dela, alimentá-la e limpá-la, e menos em conversas. O protagonista começa a viver em reclusão do mundo exterior porque é dentro de casa que estão protegidos.

Pouco depois, a guerra acaba e Johannes quer dizê-lo a Elsa, mas também sente medo que ela se vá embora e não a veja de novo. Nas ruas, ouve-se gritos de celebração e Elsa pergunta a Johannes o que se está a passar. Ele responde-lhe que “nós” ganhámos a guerra. É aqui que Johannes diz a si mesmo que apenas disse esta mentira para a testar e ver a sua reação antes de lhe contar a verdade, e também para a torturar um pouco. Por fim, pergunta-se: “que mal faz se eu manter a mentira por mais uns dias?”.

Dias depois da guerra, Viena é dividida em quatro e é ocupada pelas quatro forças (Grã-Bretanha, União Soviética, França e EUA). Viena começa a parecer cada vez menos o local onde o protagonista nasceu e torna-se uma cidade preenchida com a linguagem dos vitoriosos. Para o protagonista, é como se a sua vizinhança se tivesse transformado numa nova cidade e acha que nunca se conseguirá a habituar a isso. O país onde vive já não faz parte da Alemanha, visto que a Áustria declarou independência antes do fim da guerra quando a maré se virou contra a Alemanha. Os primeiros dias do pós-guerra não foram fáceis: houve linchamentos nas ruas e muitas acusações aos nazis. Johannes encontra-se na borda da parcela francesa e esta é a segunda pior pois era pouco adinheirada e havia racionamento de alimentos. Johannes descobre as circunstâncias da morte de Hitler e não quer acreditar que alguém tão supremo como ele tenha tido uma morte tão pouco ideal. Além disso, descobre que o seu pai morreu com um tiro na cabeça ao tentar escapar do campo onde estava. Nesta altura, todos os austríacos são obrigados a ver uma montanha de corpos, incluindo crianças, e esta visão choca Johannes: é um vislumbre do inferno, uma orgia de corpos que jamais esquecerá.

(...)

O último parágrafo da obra é dedicado a uma observação de Johannes, que tem relido tudo o que escreveu e admite que as palavras, por vezes, levaram o melhor de si e talvez o tenham feito revelar demasiado. Diz que há partes da história que deixou de fora e que esta vida que o leitor acaba de ler é tão imperfeita e mutilada como as nossas memórias. Garante que a genuinidade do seu amor pode ser vista nestas palavras. Confessa que está muito cansado, mas nunca esteve tão desperto. As suas últimas palavras são uma súplica: que a sua esperança levante voo com a força de um exército de sementes outonais.

Caging Skies é a história de um jovem que começa a amar de modo doentio uma mulher que foi formatado a odiar, o que culmina na sua tentativa de rendição ao questionar a doutrina hitleriana e ao viver num mundo totalmente díspar daquele em que sonhou viver. No fundo, a obra fala da luta emergente da condição humana: onde exatamente é que

traçamos a linha entre aquilo em que queremos acreditar e entre o que fomos ensinados a pensar?

Caging Skies é o retrato de uma relação tóxica, colérica, obscurecida pela obsessão, como um veneno que não nos larga a corrente sanguínea. Mas é muito mais do que isso: a obra apresenta-nos um duelo constante e armadilhado entre Elsa e Johannes, que leva o leitor a questionar, sucessivamente, o discernimento de ambos. A força desta história reside no facto de ela nos fazer perceber que nem tudo é preto ou branco; o leitor acompanha a luta interior destas duas personagens e a beleza da história é encontrada justamente na exploração das possibilidades infinitas – e obscuras – da mente humana. É, acima de tudo, a história da subversão dos valores humanos e da quantidade de atrocidades que a mente humana consegue suportar até estalar.

Há uma quantidade titânica de obras sobre a guerra e, ainda assim, *Caging Skies* consegue trazer algo novo: uma perspetiva fresca e improvável, e uma série de dilemas que o leitor é impelido a decodificar até à última página. A obra trata as consequências emergentes da mentira, o perigo que é a obsessão desenfreada, o rescaldo da guerra e a perda da inocência dos milhares de jovens que se viram obrigados a acreditar no regime mais opressivo que a história conhece. Em suma, a obra de Christine Leunens é a história de dois jovens que foram engolidos pelas circunstâncias do seu tempo e que se viram obrigados a participar numa guerra que mudou irremediavelmente as suas crenças e os seus princípios morais.

Uma vez que a sinopse do original tem como intuito dar a conhecer os acontecimentos relevantes da trama na íntegra, normalmente é extensa, como se pode constatar no exemplo apresentado (Anexo 2). Não obstante, é natural que a importância que cada leitor dá a cada um dos acontecimentos seja variável, pelo que a extensão ou minúcia das sinopses é também variável, dependendo do colaborador. Pessoalmente, durante o estágio, tive tendência para descrever os acontecimentos das histórias com algum pormenor, para que o editor compreendesse com exatidão aquilo que a história trata e que não perdesse o fio à meada, em particular com as histórias mais complexas. Assim, e dado que nunca recebi instruções contrárias, optei sempre por fazer uma descrição relativamente aprofundada das narrativas, evitando, contudo, cair na exploração de aspetos secundários ou desnecessários à compreensão clara daquilo que o livro trata.³⁸

Além do mais, como pode ser constatado no excerto da análise da obra *Caging Skies*, incluo também uma apreciação final, de teor mais subjetivo, crítico e persuasivo, como me tinha sido sugerido pela editora Paula Ventura. Esta apreciação tenta ir mais longe daquilo que é apresentado na súmula do conteúdo do livro. Como muitas vezes os editores não têm oportunidade de ler o livro que está a ser analisado e apenas conhecem o seu conteúdo por intermédio desta análise, poderá ser difícil conseguirem colocar-se no lugar dos potenciais leitores e compreenderem aquilo que eles sentirão durante a leitura do livro. Assim, esta

³⁸ No caso do único livro de não ficção que li e analisei, a sinopse que redigi focou-se essencialmente em elucidar o editor acerca da temática sobre a qual o original se debruça, a forma como é tratada, os argumentos e exemplos apresentados, a profundidade da exposição, etc.

apreciação – em particular a última parte da sinopse – tem como intuito simular a resposta emocional dos potenciais leitores ao livro, realçando aquilo que o livro tem (ou então não tem) de especial e aquilo que traz (ou não) de novo, ainda que estas interpretações sejam sempre pessoais e, como resultado, subjetivas.

À sinopse segue-se a análise SWOT do original, sendo esta a secção da proposta de cariz realmente crítico, procurando realçar aquilo que a obra tem de bom e aquilo em que não o é. A análise SWOT é uma ferramenta utilizada no âmbito do *marketing* que permite avaliar as forças, fraquezas, oportunidades e ameaças de um negócio ou empresa (Kotler, Keller, 2016: 48), mas que neste caso é utilizada para avaliar um original. Como em todas as análises SWOT, as forças e fraquezas têm que ver com tudo aquilo que diz respeito ao livro e ao seu conteúdo, ao passo que as oportunidades e as ameaças relacionam-se com o meio exterior, isto é, com a receção dos leitores à obra ou com aquilo que poderá facilitar ou dificultar o sucesso da obra.

Assim, neste passo pretende-se avaliar aquilo que a obra traz de novo, aquilo que a poderá fazer destacar-se das demais e, regra geral, os seus pontos positivos (forças); os seus pontos fracos – aquilo que poderá fazê-la perder-se nas prateleiras (fraquezas); os elementos externos, nomeadamente ligados ao mercado editorial, que poderão propiciar o sucesso da obra (oportunidades); e, por outro lado, os elementos externos que poderão impossibilitar o seu sucesso (ameaças). Posto isto, a análise SWOT de uma obra permite detetar antecipadamente uma série de pontos fortes e fracos quanto ao seu conteúdo, estrutura e linguagem (cf. Mendes, 2016: 97), e todos os fatores externos que a envolvem. No fundo, o que o editor procura perceber com esta análise crítica é se a obra reúne os «requisitos» necessários para poder ser publicada, e para tal recorre-se frequentemente a comparações com outros livros e autores similares que tiveram êxito, na tentativa de perceber qual será a receção do público.

Na análise de uma obra, há que ter determinados vetores em mente – nos quais se incluem os que desenvolvi no enquadramento teórico relativo às escolhas editoriais, em particular os apontados por Thompson (2010) –, tais como:

- O autor – o autor do original tem outras obras publicadas? Venderam bem? A sua escrita tem qualidade? Tem presença nas redes sociais ou um grande número de seguidores? Já recebeu algum prémio literário de destaque?
- A originalidade da história e a criatividade do autor – é importante que a história traga algo de novo e que não seja uma mera repetição de outras já publicadas, assim como é importante que os editores se perguntem se a obra se conseguirá destacar das demais;
- O desenrolar da ação e a caracterização dos personagens;
- A coerência da história e o correto encadeamento dos acontecimentos – estão ou não salvaguardados?
- As temáticas tratadas – a obra trata temáticas que estão na ordem do dia ou outras apelativas para o grande público?
- O fator comercial da obra – o original reúne as qualidades necessárias para que seja comercialmente apelativo e, assim se espera, venda bem? Encaixa-se nas tendências literárias atuais?
- É uma obra fácil de comunicar e publicitar em termos de *marketing*?

Apresento, a título de exemplificação, a análise SWOT que fiz para a obra *Caging Skies*:

Forças:

- O livro traz uma perspetiva nova e original de um tópico que está mais do que tratado na literatura e no cinema;
- Temos o relato em primeira pessoa do pensamento subversivo e extremamente imoral dos que apoiavam Hitler;
- A escrita fluída e poética da autora, que tem a capacidade de transportar o leitor para as situações que estão a ser relatadas;
- Embora o início da história seja lento, o facto de ter uma perspetiva diferente acaba por interessar e fazer com que queiramos ler mais para descobrirmos o que irá acontecer;
- Apesar de o livro ser narrado na perspetiva de um rapaz que apoiou o Hitler, não romantiza ou credibiliza, de todo, os ideais hitlerianos;
- Embora o livro seja totalmente escrito na primeira pessoa de Johannes, a forma como está escrito nunca desconsidera a perspetiva de Elsa e são apresentadas ao leitor estas duas perspetivas totalmente opostas, que propiciam a reflexão e viabilizam que tiremos as nossas próprias ilações;

- É um livro que não é monótono, ou seja, há muitas reviravoltas e surpresas (*twists*) que apelam à continuação da leitura;
- O livro apela, constantemente, a que o leitor pense em determinados assuntos e dilemas éticos; por exemplo, faz olhar para os anos de guerra sob o prisma do vilão e não da vítima, como acontece na maior parte dos casos;
- É uma história comovente, na medida em que aborda as atrocidades da guerra e não esconde a quantidade de assassinatos, os bombardeamentos e barbaridades que ocorreram nesta época, e inclusive a “caça” aos judeus. No fundo, é uma história muito real e que não esconde o que realmente aconteceu.
- O final, que não apoia as ações condenatórias e imorais do protagonista;

Fraquezas:

- Os primeiros capítulos são lentos: demora um pouco até entrar na ação propriamente dita;
- Os primeiros capítulos focam-se bastante numa contextualização histórica, portanto, a não ser que o leitor usualmente tenha interesse nestes tópicos, o começo da história poderá não ser o suficiente para o agarrar à leitura;
- Para os leitores que gostam de romances históricos com grandes histórias de amor, este livro não será apelativo, uma vez que o “romance” existente nele não pode ser considerada uma história de amor, mas sim de obsessão;
- Embora sintamos compaixão por Elsa, nenhuma das personagens principais é propriamente *likeable*. Este aspeto não é necessariamente negativo, mas poderá afastar alguns leitores;
- A relação do protagonista com a mãe, o pai e a irmã poderia estar um pouco mais desenvolvida.

Oportunidades:

- Está em produção um filme baseado na obra;
- Há muitos leitores interessados no tema da guerra;
- O livro oferece uma perspetiva diferente da maioria dos livros sobre guerra que estão no mercado;
- O livro está atualmente a ser publicado em muitos países, o que poderá indicar que virá a ter visibilidade.

Ameaças:

- A obra foi publicada em 2008 e não teve muito sucesso;
- O filme baseado na obra parece, à partida, ter algumas diferenças relativamente à obra, o que pode fazer com que o interesse em ler “a história original” seja menor;
- O filme vai ter um nome muito diferente do livro: *JoJo Rabbit*;
- O livro não tem uma história de amor propriamente dita, o que poderá afastar alguns leitores;
- A autora não é muito conhecida nem tem muita notoriedade, mesmo tendo algumas obras publicadas.

O que se segue à análise SWOT é uma secção destinada às observações que têm essencialmente que ver com quaisquer outras informações que o leitor considere pertinentes e importantes que o editor conheça, em particular menções de sinopses publicitárias, na eventualidade de já existirem; críticas e notícias de imprensa sobre o livro ou o seu autor³⁹; referências às redes sociais do escritor e a comentários que ele possa ter feito sobre o livro que está a ser analisado; dados concretos das vendas anteriores de outras obras publicadas pelo autor ou da própria obra que está a ser considerada para publicação, nos casos em que isto se aplica; ou a apresentação da capa original⁴⁰, caso esta seja interessante do ponto de vista gráfico para o contexto português.⁴¹

Outro elemento ao qual fiz alusão, nos casos em que se aplicava à obra em questão, são os prémios literários, uma vez que um autor cujo trabalho foi premiado oferece vantagens em termos de publicitação e promoção do novo título. As principais vantagens dos prémios são, é claro, a visibilidade que podem dar ao autor e à obra, o prestígio que podem conceder e os imensos argumentos de *marketing* para o futuro (cf. Mendes, 2016: 24). Como refere Mendes (*ibidem*), «é mais fácil uma editora promovê-lo [ao escritor] como um autor que já ganhou qualquer coisa do que como um autor totalmente desconhecido». É certo que os prémios internacionais são os que têm mais notoriedade, mas também há prémios literários a nível nacional bastante prestigiosos, que funcionam como uma espécie de certificado de qualidade, nomeadamente o Prémio Literário José Saramago, o Prémio LeYa, o Prémio Literário Carlos de Oliveira, o Prémio Literário Miguel Torga, entre muitos outros⁴².

No caso do livro *Caging Skies*, além da referência a críticas favoráveis na imprensa sobre a obra, também complementei esta secção com informações referentes à adaptação cinematográfica da obra que estreará ainda este ano. Neste sentido, inseri o *link* referente à

³⁹ Este fator foi especialmente importante para a obra *The Gown: A Novel of the Royal Wedding*, de Jennifer Robson, uma vez que recebeu crítica internacional bastante favorável, inclusive de autores aclamados e de outros já publicados pela Porto Editora, pelo que a inclusão destas críticas é pertinente e pode posteriormente ser utilizada para fins comerciais e de *marketing*.

⁴⁰ No caso da obra *FOE*, de Iain Reid, como havia duas capas distintas adotadas pelo Canadá e pelos EUA, e uma vez que ambas têm semelhanças e transmitem a atmosfera da história, coloquei uma imagem das duas capas nesta secção, explicando o porquê de serem pertinentes e referindo qual, na minha perspetiva, melhor se adequa ao público português.

⁴¹ Outro fator que também pode ter impacto é se os direitos do livro em questão já foram vendidos para outros países e, se sim, para que editoras, o que permite que o editor tenha uma ideia da dimensão que a obra está a ter.

⁴² Para mais informações relativamente aos prémios literários no contexto português, veja-se: Mendes, 2016: 15-25.

página publicitária do filme, para que a editora Paula Ventura a pudesse visitar, caso quisesse saber mais informações. Além disso, achei pertinente debater a sinopse do filme, uma vez que esta sugere que a adaptação cinematográfica terá muitas diferenças relativamente à história original, o que também pode ser objeto de apreciação por parte dos editores.

Por fim, o formulário da proposta de edição termina com a secção *Avaliação Final*, a qual se destina à opinião definitiva, resumida e clara do leitor, que deve concluir, de uma maneira ou de outra, respondendo a questões primordiais para a decisão editorial: A proposta adequa-se ao catálogo da DEL-P? Atende aos requisitos mínimos para ser considerada para publicação? Deve ser publicada? Neste sentido, apresento a minha avaliação final para a obra que tenho dado como exemplo, *Caging Skies*:

A considerar. Embora a qualidade das obras seja algo extremamente subjetivo, parece-me inegável a qualidade literária de *Caging Skies*. É uma história que oferece uma perspetiva nova e original, que faz o leitor pensar e que, além disso, permite que o leitor aprenda mais acerca deste importante e terrível momento da história, sendo notória a pesquisa e investigação que a autora fez para conseguir desenvolver o livro e apresentar factos reais. O facto de a obra vir a ser transformada num filme, com duas atrizes bastante conhecidas, também é algo muito positivo porque isto poderá potenciar o interesse na leitura da obra. No entanto, há que ter em conta que a história não segue as “normas” do romance de ficção história a que estamos habituados, o que não tem de ser algo negativo, mas poderá, potencialmente, ter influência na decisão de aquisição do livro por parte de quem costuma ler romances históricos.

Como me foi explicado e solicitado pelos editores, as propostas devem ser sempre o mais diretas e objetivas possível, pelo que, nos casos em que não me pareceu que a obra se encaixasse no catálogo da DEL-P ou que não tinha qualidade literária, procurei ser transparente e cheguei a desaconselhar explicitamente algumas propostas. Caso contrário, este trabalho tornar-se-ia contraproducente e faria com que o editor perdesse o seu tempo, que é já bastante limitado. Os editores, inclusivamente, informaram-me que se desde o início da leitura ficasse claro que a obra não trazia nada de novo ou que não seria viável para publicação, o mais prudente seria abandonar a leitura. Isto aconteceu com a obra *Geranios en el balcón*, pelo que, após a leitura de mais de 100 páginas percebi que a obra não traria nenhuma novidade para o catálogo da DEL-P. Então, após comunicar com a editora Paula Ventura, decidimos que o mais sensato seria abandonar a leitura e análise da

obra. No seguimento disto, a editora apenas me pediu que escrevesse e lhe enviasse um pequeno texto por *e-mail* a resumir, de modo informal, a história e a explicar o porquê de a DEL-P decidir não avançar com a proposta, para o caso de ser questionada posteriormente pelos agentes da obra e de modo a poder arquivar a proposta de edição. O que escrevi foi o seguinte:

“Geranios en el balcón” é narrado através de duas perspetivas principais: a de Rosario e a de Tobías. O pai de Rosario perdeu o seu trabalho e a família teve de mudar de casa, então nos capítulos de Rosario lemos acerca da adaptação da família à nova casa e ao seu novo dia a dia. Rosario e os irmãos (três irmãs e um irmão) sentem-se infelizes com a sua nova vida, e isto piora quando o irmão mais novo, Rafaelito, morre. Então, os capítulos no ponto de vista da personagem principal vista são focados na situação da família e descrevem em excesso o que os personagens sentem, tornando-se extremamente repetitivos.

Os capítulos no ponto de vista de Tobías são focados na viagem da personagem com o seu amigo Félix por Nova Iorque e pelo Canadá. Estes capítulos também descrevem tudo ao detalhe e muito pouco de relevante acontece: tratam essencialmente as aventuras dos amigos nestas novas cidades e exploram em demasia, tal como nos capítulos de Rosario, as emoções e sensações dos personagens.

Pelo sinopse do livro, sabe-se que Rosario e Tobías eventualmente encontrar-se-ão em Barcelona e terão uma relação; contudo, isto acontece um pouco tardiamente na trama e os primeiros capítulos do livro não prendem facilmente o leitor.

A história recorre bastante à apresentação de diversos pontos de vista, muitas vezes apresentando a perspetiva de um irmão num parágrafo, no parágrafo seguinte já explora o que outro irmão sente em relação à mesma situação, e assim por diante. Resumidamente, o livro é muito repetitivo e não acontece praticamente nada na história (pelo menos até à página cento e tal).

É após analisar-se a viabilidade comercial e económica da proposta de edição, com base neste formulário, que os editores, juntamente com a diretora editorial, Cláudia Gomes, ponderam os prós e os contras da publicação e, finalmente, a decisão final é tomada pela diretora e pelo Eng.º Vasco Teixeira. Posteriormente, caso se decida avançar com a publicação do original, é celebrado um contrato de edição com os autores portugueses ou então decorre a negociação dos direitos no caso das obras estrangeiras. No caso de a DEL-P conseguir os direitos de publicação da obra estrangeira, muitas vezes após várias rondas de ofertas do valor dos adiantamentos pelas várias editoras interessadas, é celebrado um contrato de licenciamento de direitos com os titulares primários da proposta.

3.2.1. O caso particular dos autores portugueses

O formulário de proposta de edição das obras de autores portugueses – potenciais obras da Coolbooks – é ligeiramente diferente do formulário que apresentei no subcapítulo anterior, destinado às obras estrangeiras, cuja única intervenção possível no texto é ao nível da tradução. Sendo a Coolbooks destinada à publicação de autores estreantes, é permitido, nos casos em que os editores acham prudente, «moldar» o texto através de sugestões de ajustes editoriais. Estas sugestões podem concernir tanto ao conteúdo como à forma do texto, pelo que podem ser sugeridas reformulações, cortes ou reduções de descrições exageradas ou, por outro lado, o desenvolvimento de secções que foram pouco trabalhadas pelo autor. Não se pode comparar este procedimento com revisão de texto, uma vez que tem que ver com a *editoração*, da qual falarei mais adiante no capítulo dedicado à revisão de texto, em que faço a distinção entre a revisão e a editoração.

Tal como o formulário que apresentei no subcapítulo anterior, o formulário destas obras também compreende uma secção inicial dedicada às informações gerais da obra, a sinopse e a apreciação final. Contudo, prescinde-se de uma análise SWOT tão exaustiva, preferindo-se uma secção intitulada *Avaliação crítica* com uma análise SWOT mais simplificada (que se fica pelas forças e fraquezas, mas na qual se podem incluir, naturalmente, questões ligadas às oportunidades e às ameaças) e uma nova secção, que seria impraticável na análise de obras estrangeiras, intitulada *Sugestões editoriais para intervenção do autor (caso se justifique)*.

É importante referir que estas possíveis sugestões não põem em causa o trabalho do autor nem a sua vontade, pelo que não passam de *recomendações* e *orientações*. É o autor quem tem a palavra final quanto ao conteúdo e forma da sua obra, o que significa que, caso haja sugestões editoriais, é ele quem decide se as pretende adotar. Este procedimento é bastante comum com novos autores de língua portuguesa. Esta prática está bastante disseminada no mercado anglo-saxónico e, no caso português da Coolbooks, na eventualidade de o editor Vítor Gonçalves concordar com as sugestões apontadas pelo colaborador, irá posteriormente apresentá-las ao escritor, que, por sua vez, procederá, caso considere conveniente, ao cumprimento dos ajustes propostos.

Assim sendo, o papel do colaborador e do editor é o de analisar as obras já redigidas, avaliando profissionalmente as mesmas e auxiliando no seu aperfeiçoamento ou

na sua melhor adequação ao público-leitor intencionado. Um escritor que queira iniciar a sua carreira está, muito provavelmente, distante do cenário e das práticas do mercado editorial; deste modo, estes profissionais facilitam todo este processo, inclusive através de sugestões de ajustes dentro das exigências e expectativas do mercado editorial.

Passo a apresentar um exemplo concreto de uma obra que analisei para a Coolbooks (cujo nome, obviamente, não revelarei) que, no meu entender, apresentava muitas falhas a nível narrativo e linguístico, pelo que seria necessário trabalhar-se muito no original para que se tornasse, digamos, *publicável*⁴³. Posteriormente, o editor Vítor Gonçalves, após ter lido a minha análise, comprovou o mesmo e concordou com as sugestões que destaquei. As sugestões que dei foram as seguintes, sendo que para cada uma delas apresentei vários exemplos concretos, mas não os divulgarei para não revelar informações concretas da obra:

- Trabalhar a credibilidade de algumas situações;
- Os diálogos devem ser aperfeiçoados, uma vez que muitos deles são exagerados – é difícil acreditar que alguém fale desta forma na vida real, em conversas corriqueiras;
- Evitar muitas repetições – há tendência para divagar sobre sentimentos e reflexões interiores, em parágrafos extensos com descrições que acabam por não dizer muito. Mais uma vez, percebe-se que algumas repetições/deambulações fazem parte do estilo da autora, mas outras são puramente desnecessárias e quebram o ritmo;
- A autora vai construindo alguns ‘mistérios’ ou enigmas ao longo da história, que no final não têm impacto. Assim sendo, estes elementos devem ser trabalhados ou inclusivamente eliminados.

Posteriormente, o editor Vítor Gonçalves, tendo concordado com a minha análise, achou que a obra, de facto, padecia de muitos problemas e que não valia a pena o esforço de trabalhar nela, uma vez que para tal teria de intervir de modo muito aprofundado. Neste sentido, comunicou à escritora a decisão de não publicação da sua obra. O que achei curioso na resposta que o editor recebeu foi que a autora acabou por concordar com a

⁴³ O facto de ter desaconselhado a publicação da obra – pelo menos, se não fosse bastante trabalhada de modo a limar os seus problemas – ficou patente na avaliação final, mas também na própria análise SWOT, que apresenta uma quantidade bastante maior de fraquezas do que forças, algo que é sempre indicativo de que a obra, pelo menos no entender do colaborador, tem problemas que devem ser resolvidos.

análise que fizemos do seu original e reconheceu que tentou escrever algo diferente daquilo que é o seu estilo, mas que tal não funcionou.

Deste modo, creio que fica notória a importância da análise e leitura de originais, tanto estrangeiros como portugueses, e que esta apresentação confirma as considerações expostas no enquadramento teórico desta tarefa. É indiscutível que esta é uma das principais tarefas nas editoras, uma vez que representa a sua principal fonte de material de trabalho e, como resultado, o alicerce do seu modelo de negócio. Durante o estágio compreendi que esta é uma fase complexa no processo de edição de uma obra e que a análise de uma proposta editorial envolve uma panóplia de fatores que os colaboradores e os editores devem ter em consideração: não só a apreciação da obra em si ou da sua qualidade literária, mas também a eventualidade de trazer ou não algo de novo, o enquadramento ou não-enquadramento no catálogo da Porto Editora, o fator comercial da obra e, é claro, o perfil do autor, que tem cada vez mais pertinência.

Por vezes, especialmente numa fase precoce do estágio, ser capaz de interligar todos estes fatores para chegar a uma única conclusão e perceber se o original que tinha em mãos reunia os requisitos mínimos para que fosse uma boa aposta por parte da Porto Editora foi mais exigente do que inicialmente pensara. Contudo, à medida que lia e analisava novas propostas, e tendo como base as orientações de Thompson (2010), esta tarefa tornou-se mais simples e começou a ser mais natural conseguir detetar uma voz inovadora, perceber se a história se enquadrava no catálogo da editora ou se reunia os requisitos mínimos de qualidade para ser uma aposta meritória. Ainda assim, não nego que este é um trabalho contínuo, laborioso e que jamais deixará de ser exigente, tendo em conta que, dadas as complexidades inerentes a um mercado com características tão próprias como o editorial e ao mundo digital que o acompanha, muitas vezes mesmo os editores mais experientes sentem dificuldade em tomar decisões equilibradas, pertinentes e vantajosas.

4. Revisão e editoração

4.1. Aspectos teóricos

4.1.1. O objetivo da revisão de texto

Uma das principais tarefas que realizei durante o estágio foi a revisão de texto de obras completas, que abordarei mais adiante. Em termos gerais, a revisão de texto (*copy-editing*, em inglês) consiste num processo caracterizado pela procura de erros gramaticais – as chamadas *gralhas* –, inconsistências e repetições no corpo de texto⁴⁴. É durante este processo que o manuscrito é polido para publicação. Contrariamente à crença popular, o revisor de texto não é apenas um “verificador ortográfico”: ele executa uma panóplia de tarefas, as quais serão explicitadas de seguida, todas elas de primordial importância para garantir que o livro impresso chega ao leitor no melhor estado possível.

O revisor é, no fundo, o parceiro do autor no processo de publicação da sua obra, pelo que deve certificar-se de que o manuscrito tem a capacidade de contar a melhor história possível⁴⁵. Foca-se tanto nos detalhes (cf. Critchley, 2008: 5) como no quadro geral, e é importante que seja metuculoso e altamente prático, assim como que domine minimamente bem as temáticas que o manuscrito abrange. É este o momento em que o texto é alvo de um novo olhar que não o do autor – isto é, de uma pessoa externa ao processo de criação do texto. É essencial que tal aconteça porque os autores estão de tal modo familiarizados com as suas próprias palavras que, não raramente, os erros e as falhas textuais não lhes saltam à vista; deste modo, as repetições desnecessárias e a ambiguidade são mais facilmente detetadas por um novo par de olhos. Assim, mencionando as suas principais tarefas com mais detalhe, um revisor de texto:

- Procura e corrige erros gramaticais, ortográficos, de sintaxe e pontuação, inclusive prestando atenção à concordância verbal e nominal, aos tempos verbais, ao uso dos pronomes e dos artigos, à posição dos advérbios e adjetivos na frase, e às preposições e conjunções (cf. Saller, 2017: 109);

⁴⁴ Cf. <https://nybookeditors.com/2016/05/whats-the-difference-between-copyediting-and-proofreading/>

⁴⁵ Cf. *ibidem*.

- Certifica-se de que há consistência em toda a extensão do corpo de texto ao nível da ortografia, capitalização, fontes tipográficas usadas, numerais e hifenização. Aludindo a um exemplo prático, se figurar “email” numa determinada página e mais adiante “e-mail”, é o revisor quem tem o dever de normalizar este género de incongruência;
- Verifica os erros de continuidade e certifica-se de que todas as pontas soltas são resolvidas;
- Procura as afirmações factualmente incorretas. Como refere Saller (2017: 110), “a sentence can be flawless in spelling, grammar, and style, and yet be untrue”. A verificação da fidelidade dos factos não é uma parte evidente da revisão de texto – é algo que deve ser explicitado aquando entrega do projeto ao revisor –, mas as tarefas rotineiras de revisão, como a verificação da ortografia de nomes, locais e eventos históricos, coincidem muitas vezes com a verificação de factos (*ibidem*). Este passo é essencial principalmente em manuscritos de não ficção, nomeadamente os históricos ou as biografias. Nestes, o revisor deve verificar, entre muitos outros aspetos, se os factos são precisos e se os nomes e as datas estão corretos;
- Procura potencial responsabilidade legal – o revisor também pode verificar se o manuscrito é suscetível de difamar terceiros. Tal como a verificação de factos, esta tarefa também não é a mais associada ao trabalho do revisor, mas é esperado dos revisores que assinalem as afirmações dúbias – as que possam levantar qualquer tipo de suspeita – para que o autor as possa conferir, assim como é importante que identifiquem as situações de plágio ou de difamação de terceiros (cf. Saller, 2017: 110). É também importante verificar questões de propriedade intelectual na transição de textos de outrem, quer seja letras de músicas, um trecho de um poema, ou inclusive uma entrada de dicionário – é o revisor que tem o papel de alertar o autor ou o editor relativamente a este tipo de questões (cf. Gilad, 2007: 65). Isto não significa que o revisor tenha de saber se uma citação, trecho ou qualquer outro trabalho artístico requer autorização, mas é o seu trabalho sinalizar estas situações e reportá-las ao autor ou editor (cf. *ibidem*).

- Procura inconsistências dentro da história. Isto inclui a descrição de personagens, os momentos da trama e o cenário, o que significa que os revisores devem olhar para estes aspetos não só ao nível da frase, como também ao nível do argumento (cf. Saller, 2017: 111). Por exemplo, é importante conferir se há descrições que se contradizem ao longo da história, quer se refiram a personagens, objetos ou emoções.

Assim sendo, o intuito inerente à revisão de texto consiste em remover incorreções e sinalizar os obstáculos acima referidos, assim como encontrar e resolver qualquer irregularidade que possa figurar no original antes de ser impresso, de modo a que a sua produção avance sem qualquer interrupção ou gastos desnecessários (cf. Butcher, 2006: 16).

Pode pensar-se que nos dias de hoje a necessidade de revisão de texto é menor, agora que os escritores podem usar *software* informático para verificar a ortografia e a gramática: por que razão não pode o autor simplesmente mandar imprimir uma versão do livro formatada e com a ortografia verificada? Embora o computador seja uma ferramenta deveras útil para o revisor, como veremos, não é capaz de procurar e resolver problemas centrados no sentido, repetição ou ambiguidade, e muito menos consegue captar os problemas concernentes à difamação, erros factuais ou informação perigosa. O revisor de texto é, à falta de melhor expressão, o advogado do leitor e o embaixador do escritor (cf. *ibidem*); alguém que, nesta era eletrónica, tem um papel mais importante do que nunca, papel este que precede o momento em que o livro passa pelas complexidades do processo de produção (cf. *ibidem*).

Hoje em dia, os revisores são maioritariamente trabalhadores *freelancers* e trabalham para uma variedade de clientes, frequentemente por um período e um orçamento fixos. Os editores, cada vez mais, esperam que estes profissionais tenham boa capacidade de apreciação e avaliação e que sejam capazes de encontrar um equilíbrio entre qualidade, custo e tempo. Diferentes editores trabalham, como é lógico, de maneiras diferentes. Contudo, algo comum a todos os tipos de publicação e métodos de produção é o valor que um bom revisor pode trazer ao trabalho do escritor ao assegurar-se de que, dentro das inevitáveis restrições orçamentais e de tempo, o trabalho é apresentado na sua melhor versão.

Existem diferentes tipos de edição de texto e, de modo geral, os que os revisores de texto realizam – muitas vezes em articulação com a editoração, da qual falarei posteriormente –, são os seguintes, de acordo com Butchler (2006: 16-17):

- Analisar a existência de sentido no texto: o revisor deve certificar-se de que cada secção expressa o intuito do escritor com clareza, sem lacunas ou contradições. Tal envolve olhar para cada frase, para a escolha de palavras do escritor, a pontuação, o uso de abreviaturas, comparar os dados de tabelas com as informações do texto, confirmar que as ilustrações se enquadram no sentido do texto, e assim por diante;
- Verificar a consistência, o que representa uma tarefa mecânica mas muito importante. Esta tarefa pode ser realizada simultaneamente com a anterior e envolve alguns dos aspetos já referidos, nomeadamente, a verificação da ortografia e do uso de aspas simples ou duplas, de acordo com o estilo da editora em questão ou com o estilo próprio do escritor; a verificação da numeração das ilustrações, tabelas e notas de rodapé, assim como qualquer referência cruzada entre estas; e a consistência das referências bibliográficas;
- Apresentar de modo claro o material a ser impresso. Isto envolve que o revisor se certifique de que o texto está completo e que todas as partes estão claramente identificadas. Por exemplo, deve confirmar quais trechos de texto – nomeadamente, as citações longas – devem ser destacados do texto principal, ou em que secções do corpo de texto devem ser colocadas as ilustrações e as tabelas.

Dessarte, como podemos constatar, o trabalho do revisor não se limita à verificação gramatical e ortográfica – passa por se certificar de que todo e qualquer elemento presente no texto é apresentado de modo claro, coeso e completo. Assim sendo, o revisor de texto, para além de dever ser altamente competente no uso da língua, deve também ser preciso e orientado para o detalhe⁴⁶.

⁴⁶ Cf. <https://nybookeditors.com/2016/05/whats-the-difference-between-copyediting-and-proofreading/>

O aprimoramento do texto não é tarefa fácil – e muitas vezes leva anos até que um revisor o consiga fazer de modo exímio –, mas o intuito de todo este processo nunca deixa de ser o mesmo: permitir que o leitor tenha a melhor experiência de leitura possível do livro que tem em mãos, qualquer que seja a tipologia. Assim, a revisão é também um ato de valorização do texto: é acreditar no trabalho do autor e ajudá-lo a alcançar o seu potencial máximo. Não deixa de ser um trabalho invisível⁴⁷, é certo, mas é precisamente assim que deve ser – o trabalho da legibilidade do texto deve ser impercetível para o leitor, que lê sem notar falhas. A qualidade da revisão de um texto pode ser avaliada pela capacidade do revisor em detetar – e nunca somar – problemas ao nível da interpretação, omissões, incoerências terminológicas ou desvios da normalização linguística ou gramatical, mas também por as alterações introduzidas não serem notórias no produto final (cf. Fidalgo, 2014: 17).

4.1.2. Livro de estilo

Algumas casas editoriais têm o seu próprio livro de estilo e o revisor terá, como é evidente, de desempenhar as suas funções conhecendo e seguindo estas normas. O livro de estilo consiste num modelo de diretrizes a seguir para que a uniformidade e a qualidade da publicação sejam mantidas, e o cumprimento das suas regras é deveras importante, pois a consistência entre as diferentes publicações de uma determinada casa editora ajuda ao prestígio da empresa, funcionando como uma espécie de selo de qualidade. Uma decisão de estilo é necessária sempre que exista mais do que uma forma possível de designar uma palavra ou entidade em particular, pelo que este conjunto de convenções controla a apresentação do texto (cf. Oxford University Press: 40).

O livro de estilo tem um papel fundamental no desenvolvimento de qualquer publicação que implique o tratamento de texto ou até mesmo de imagem, sendo aquilo que orienta o trabalho dos revisores. Isto é aplicável a qualquer publicação, quer sejam revistas, jornais ou livros. Se o revisor ou os outros intervenientes no processo de edição do texto tiverem em consideração as normas que a editora adota à medida que tratam o texto, esta ferramenta permite poupar tempo e correções desnecessárias durante o processo de

⁴⁷ Para informações adicionais acerca da invisibilidade do revisor de texto, veja-se: Fidalgo, 2014: 11-18.

produção do livro (cf. *ibidem*). Assim, promove a produção eficiente de textos o mais consistentes e livres de erros possível, mas não deixa de ser um instrumento pragmático, destinado a auxiliar – e não a substituir –, o senso comum, as regras da língua que são geralmente reconhecidas como corretas e as convenções comuns no campo de estudo do autor (caso a obra trate uma área em particular, como é o caso da não ficção). É mais do que natural que estas regras, ao longo do tempo, sofram alterações a determinado nível, o que indica que as preferências da editora não são inflexíveis nem fixas. No seguimento disto, existem incontestáveis situações em que se verifica mais do que uma forma correta da mesma palavra – por exemplo, no caso da ortografia histórica e moderna de um mesmo termo – e o revisor deverá refletir sobre o assunto e ponderar ou comunicar com o editor de modo a tomar a decisão mais acertada.

A existência de um livro de estilo é também importante tendo em conta o controverso Acordo Ortográfico de 1990. Desde 2011, um número considerável de editoras publica livros com a nova ortografia e, de facto, parece inevitável que o Acordo Ortográfico seja posto em prática de forma generalizada mais cedo ou mais tarde (cf. Mendes, 2016: 87). No caso de uma palavra ter dupla grafia (como é o caso de *característica* e *caraterística*), o livro de estilo costuma dar uma resposta a esta alternativa, optando por uma delas. No caso das editoras que não têm um livro de estilo, é importante que o editor informe o revisor acerca das preferências da editora ou do autor nestas situações. Por vezes também acontece – e isto ocorreu com algumas obras com as quais trabalhei na Porto Editora, em particular as relativas à chancela Coolbooks – a editora seguir, regra geral, o Acordo Ortográfico, mas, no caso específico de um autor, respeitar a sua opção de não o seguir. Nestes casos, na ficha técnica da obra figura a seguinte nota explicativa: “Por decisão do/a Autor/a, esta obra não segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa”. Por outro lado, caso a obra siga o Acordo Ortográfico – tal como acontece com todas as obras traduzidas da Porto Editora –, na ficha técnica pode ler-se “Este livro respeita as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa”.⁴⁸

Assim sendo, na ausência de um livro de estilo, como na Porto Editora, o revisor deve ter muita atenção à uniformidade do texto e seguir as indicações do editor, sendo que esta comunicação constante entre o editor e o revisor colmata a inexistência do livro de

⁴⁸ Vale mencionar que esta última nota explicativa, uma vez que já faz parte da norma da Porto Editora seguir o Acordo Ortográfico, é usada cada vez menos, pelo que apenas figura uma nota explicativa nos casos em que o Acordo Ortográfico, por opção do autor, não é respeitado.

estilo. Uma situação que exemplifica bem esta tarefa é o uso das aspas: se um autor começa por empregar as aspas francesas (« ») no texto, e, mais adiante, utiliza aspas inglesas (“ ”), o revisor deve optar por uniformizar todo o texto ao optar por uma destas, podendo comunicar com o editor de modo a que este o informe sobre a escolha a fazer.

4.1.3. Revisão digital e revisão em papel

Há ainda outra questão pertinente que concerne à revisão de texto: a revisão de provas em papel e a revisão no computador. Estas correspondem a duas formas distintas de rever um texto, nas quais não só as ferramentas de trabalho são distintas, como também a sinalética utilizada e o modo de assinalar os erros apresentam diferenças.

Sendo a revisão no ecrã mais prática, pode trazer muitas vantagens tanto ao revisor e ao editor como ao autor, e faz todo o sentido que seja quem está a trabalhar em detalhe com o texto a corrigir diretamente o ficheiro, ao invés de assinalar as emendas numa cópia impressa para o paginador ou o autor a corrigirem posteriormente. Os revisores que mostram habilidade de revisão num ecrã de computador, ao fazerem bom uso das ferramentas tecnológicas, podem trabalhar rápida e eficazmente; e, caso sejam capazes de entregar ao paginador ficheiros cuidadosamente corrigidos e organizados, tal pode resultar em grandes economias de tempo. Esta destreza na revisão de provas em formato digital pode, inclusive, viabilizar que, no momento de revisão das provas finais, se necessite somente de efetuar pequenas correções, sem haver grande necessidade de uma outra fase de revisão da prova final. Muitos revisores consideram que é gratificante ter um envolvimento tão próximo com o texto e reconhecem a ajuda que o computador lhes pode oferecer nas tarefas rotineiras de verificação cruzada de notas e referências, assim como em assegurar a consistência ao nível da ortografia, hifenização e uso do itálico (cf. Butcher, 2006: 15). Do mesmo modo, este modo de revisão permite que o autor, quando se trata de um escritor português, tenha maior facilidade em verificar as emendas assinaladas pelo revisor, podendo facilmente aprová-las ou rejeitá-las.

Uma boa comunicação com o editor e o autor é particularmente importante quando o revisor trabalha num ecrã de computador, dado que terá um maior controlo sob o material de uma forma que lhe seria impossível se estivesse a trabalhar com uma cópia

impressa. Antes de começar a trabalhar, o revisor deve ser informado quanto ao nível de profundidade e intervenção do seu trabalho e é importante que discuta os seguintes aspetos com o editor:

- Como deverá proceder à indicação das emendas, em que moldes, e que ferramentas deverá utilizar para este efeito;
- De que modo sucederá a comunicação com o autor. Deve o revisor enviar os ficheiros ao autor à medida que vai trabalhando a prova ou é o editor que tem a incumbência de o fazer? Regra geral, é o editor que serve de mediador entre as partes (cf. Mendes, 2016: 54), de modo a ajustar os prazos de entrega com o escritor e informá-lo acerca das etapas subsequentes;
- Os ficheiros finais, já corrigidos, devem ser enviados ao editor, ao paginador e/ou ao *designer* em que formato, e o que é que os deve acompanhar? (Por exemplo, o envio do original, juntamente com a versão revista, pode ser útil para o paginador.)

A revisão no ecrã do computador pode realizar-se em determinados programas, sendo os mais usuais o Adobe Acrobat e o Microsoft Word. Tendo em conta que este último é predominantemente utilizado na Porto Editora, explicitá-lo-ei com algum detalhe. Neste programa existe, na secção “Rever”, a ferramenta “Registar Alterações”, a qual deve ser seleccionada pelo revisor aquando da revisão e, a partir desta instância, sempre que fizer alguma alteração ao texto, esta aparecerá demarcada e realçada numa cor chamativa no corpo de texto. Existe, ainda nesta secção, uma ferramenta denominada “Novo Comentário”, que o revisor poderá usar para escrever algum comentário dirigido ao editor, autor ou paginador, dependendo da fase de produção em que a obra em questão se encontra. Estas ferramentas são muito úteis pois, no caso de as emendas serem posteriormente revistas pelo editor, este poderá utilizar as ferramentas “Aceitar” ou “Rejeitar” para aceitar ou rejeitar, respetivamente, as emendas indicadas pelo revisor. Escusado será dizer que todas as correções devem ser, sempre que possível e praticável, o mais simplificadas, diretas e claras possível para que a tarefa do editor ou do paginador seja também ela simplificada, sendo que este mesmo critério se aplica à revisão de provas impressas.

Por outro lado, a revisão em suporte papel pressupõe critérios próprios de sinalética, que têm como função indicar ao paginador as alterações que se pretende efetuar no texto. Assim, e como foi lecionado nas aulas de Revisão de Texto, o revisor deve assinalar o erro diretamente no texto com um traço vertical, assim como fazer uma chamada de atenção com outro traço vertical na margem da linha em que se encontra o erro. No caso de existir mais do que um erro na mesma frase, o revisor deverá assinalar todos eles na margem justamente pela ordem em que aparecem no texto. No anexo 3, apresento a lista de sinais de correção utilizados na Porto Editora. Durante o meu estágio, tive oportunidade de fazer correções em suporte papel, numa situação específica de revisão de texto e na comparação e verificação de emendas em várias contraprovas, que abordarei posteriormente. No caso específico da Porto Editora, a primeira revisão é realizada em suporte digital e, após o texto estar paginado e ser impresso, a revisão é feita em suporte papel, diretamente nas provas.

4.1.4. Editoração

Uma categoria completamente distinta da revisão de texto é a edição de texto ou editoração (em inglês, *editing*). Este modo de tratamento do texto pressupõe fazer alterações profundas no texto, que vão para além da mera verificação ortográfica, gramatical e linguística, sendo uma prática bastante disseminada no estrangeiro, nomeadamente nos países de língua inglesa (cf. Mendes, 2016: 43). É por isso que é importante distinguir esta prática da revisão de texto (em inglês, *copy-editing*), ou mesmo da reescrita ou adaptação de um texto original: quando se edita um texto pré-existente, o que acontece é que são feitas alterações na sua formulação; por outro lado, a reescrita ocorre quando um texto está tão mal escrito que é mais simples abandonar a formulação original e reexpressar o conteúdo do texto com a redação de novas frases e uma nova estrutura textual (cf. Mossop, 2007: 32).

Em grande parte dos casos, um bom trabalho de edição é considerado essencial e é muitas vezes o próprio editor a propor as alterações, ou então, dependendo da editora e das necessidades do manuscrito em questão (cf. Miller, 2017: 61), as editoras contam com

editores de texto internos ou recorrem a colaboradores externos⁴⁹ e são eles que, em próxima colaboração com o autor, dão ao conteúdo de uma obra a sua forma final (cf. Mendes, 2016: 43). Em Portugal, não há muitas pessoas a fazer editoração (também devido a alguma reticência por parte dos próprios autores – muitos resistem a que se mudem sequer as vírgulas no seu texto) e costuma ser o próprio revisor de texto que, à medida que faz a revisão ortográfica e linguística, também propõe alterações no conteúdo ou na estrutura textual, nos casos em que lhe é pedido que intervenha de modo mais profundo. Porém, de modo geral, o editor de texto pode acompanhar o escritor tanto numa fase antecedente à escrita do livro, durante a escrita ou após o livro estar escrito, sendo que o revisor geralmente entra numa fase posterior para lidar com últimos acertos.

Thompson (2010) aponta que, quando um editor recebe um original, lerá o texto e comentá-lo-á, muitas vezes sugerindo alterações que podem compreender pequenas alterações estilísticas ou grandes alterações a nível estrutural. O editor exerce uma série de funções para tornar o livro do autor um projeto o mais seguro possível (cf. Germano, 2008: 21), basicamente moldando-o: por exemplo, se o livro for demasiado longo, o editor poderá requerer que seja encurtado, propondo a eliminação de capítulos inteiros, ou apontando as partes nas quais as ideias são repetitivas ou desnecessárias, isto, variando de projeto para projeto (cf. *ibidem*: 75). Este processo de edição pode ocorrer mais do que uma vez, à medida que o editor trabalha com o autor com o intuito de melhorar o texto.

Como aponta Mendes (2016: 43-44), existem vários níveis de editoração, podendo o editor atuar de forma mais ou menos profunda, consoante o objetivo da editora ou do próprio escritor. Particularizando o âmbito da ficção, as principais funções do editor são aconselhar o autor quanto aos elementos mais genéricos da obra, como a organização do conteúdo, o enredo, a construção de personagens ou o estilo, assim como esclarecê-lo quanto às condições do mercado ao mostrar-lhe aquilo que os leitores e os editores procuram (cf. *ibidem*). É importante frisar, contudo, que nem todos os autores – em particular os consagrados – admitem que este tipo de intervenção seja efetuado nas suas obras, mas no caso dos novos autores esta prática é recorrente.

Miller (2017: 60-63) assinala dois tipos de edição de texto: *developmental editing* e *line editing*. Assim que o editor tenha a primeira versão do original em mãos, pode focar-se

⁴⁹ De modo a simplificar a apresentação das tarefas da editoração, referir-me-ei ao profissional que realiza edição de texto como “editor”, embora esta função possa também ser exercida por um revisor de texto ou por um colaborador externo.

no primeiro tipo de editoração. Nesta fase, o editor trata de detetar e resolver aspetos pertencentes ao quadro geral da história, como a estrutura e a organização, o enfoque, o ritmo da história, o enredo, a conceção de argumentos narrativos, as lacunas na narrativa, a credibilidade dos personagens, podendo reforçar ou reduzir tramas secundárias, bem como entrelaçar pontas soltas num todo coeso – tudo isto de modo a dar uma forma adequada, consistente e racional ao livro. Na perspetiva do editor, a fase do *developmental editing* envolve as tarefas mais intelectualmente estimulantes e desafiadoras do processo. Cada vez que um editor edita um original, deverá lidar com uma questão fundamental: o que torna um livro bom? É claro, não há respostas absolutas para esta questão, porém, uma escrita ímpar e um conceito intrigante são um bom começo, assim como certificar-se de que a obra tem um princípio, um meio e um fim, personagens credíveis e um bom arco narrativo. Aliado a todos estes fatores, no seu sentido mais primário, um livro tem de ter uma razão de existência – e é o trabalho do editor certificar-se de que essa razão é evidente para o leitor em cada página da obra (cf. Miller, 2017: 61).

Miller (*ibidem*) acredita que a empatia é a qualidade mais crucial no processo de editoração: a habilidade em ajudar um autor a tornar um livro o melhor produto editorial possível, através de comentários, sugestões, indagações, observações e reescrita, ao mesmo tempo que não se esquece de que este, no final de contas, é e será sempre o livro do autor. Todo este processo tem implícita uma vertente de resolução de problemas e um original pode requerer várias etapas em colaboração com o autor, ou pode, por outro lado, apenas necessitar de uma ou duas etapas de edição superficial.

Depois de o editor receber a versão revista do autor, que deverá ter tratado, com sucesso, a maioria das questões genéricas levantadas na fase do *development stage*, é altura de o editor dar início à fase seguinte: *line editing*. Na prática, estas duas fases sobrepõem-se uma à outra, e muitas vezes são realizadas na mesma altura ou, inclusivamente, ao mesmo tempo que a revisão de texto. Contudo, de modo a que se compreenda devidamente o que é feito na tarefa de editoração, é importante fazer esta subdivisão. Assim sendo, o *line editing* atende a questões relacionadas com a formulação das frases, a escolha das palavras e a sintaxe a nível frásico (cf. Miller, 2017: 62). Nesta etapa, um editor pode:

- Sugerir eliminar ou deslocar palavras, frases ou parágrafos inteiros;

- Ter em atenção a cronologia dos eventos ou a inconsistência de estilo, tom, conteúdo, ou, no caso da ficção, a credibilidade dos diálogos;
- Solicitar ao autor que clarifique partes confusas ou acrescente informação adicional necessária;
- Indicar passagens que necessitam de ser trabalhadas;
- Sugerir reformulações ao nível frásico;
- Realizar tarefas da responsabilidade primária do revisor de texto (muitos editores corrigem estes erros de modo automático, também nesta fase): corrigir a pontuação, a ortografia e a gramática, assim como verificar a concordância de tempos verbais entre orações.

Escusado será dizer que, ainda que o editor seja um interveniente inestimável nesta fase ao contribuir para a meta final – tornar o livro o melhor possível –, deve respeitar sempre a voz do autor quando faz as sugestões de *line editing* relativas ao estilo (cf. *ibidem*).

Assim, o editor de texto é um especialista, alguém que conhece bem o mercado editorial e cuja função é tornar os conteúdos mais corretos e apelativos, para que a publicação final esteja polida e cause boa impressão. Há uma quantidade titânica de histórias com ideias interessantes cuja publicação é recusada porque o estilo do autor tem falhas ou porque o enredo é inconsistente e pouco apelativo. Deste modo, o processo de *editing* é, muitas vezes, essencial – uma obra bem construída, coesa e estimulante é o que deve emergir deste trabalho. Como refere Mendes (2016: 96), quer a escrita do autor seja mais ligeira, técnica, poética, informativa ou de qualquer outro tipo, o editor é um aliado, o qual informa o autor se há personagens incoerentes, se a estrutura foi bem concebida, se falta alguma secção, se o estilo é harmonioso, se existem demasiados lugares-comuns ou se há passagens pouco claras. Vale ressaltar que o livro continua a ser inteiramente do autor – ele decide quais sugestões de alteração quer ou não resolver; ainda assim, é importante que o autor confie no parecer do editor ou que, pelo menos, compreenda aquilo que ele sugere, pois o papel dos editores é precisamente trabalhar em conjunto com o autor do texto para alcançarem os melhores resultados possíveis.

4.1.5. O papel do revisor nos dias de hoje: reflexões

A revolução eletrônica tem alterado muitas das etapas do processo de publicação de um livro, e o trajeto que um livro segue desde que se forma, pela primeira vez, na mente do autor até ser impresso pode enveredar por caminhos muito diferentes. Hoje em dia, as editoras preocupam-se não apenas com o “livro impresso” como produto final, mas também com a vida eletrônica do livro em forma de *e-book*, páginas *web* ou CD-ROMs, e isto influencia não só a escolha dos métodos de produção, como também o papel do revisor de texto no processo de publicação.

Acima de tudo, o principal papel do revisor é, como vimos, auxiliar na passagem das ideias do autor – que são ainda algo intangível – para a página impressa. Ainda assim, os revisores de hoje necessitam de estar bem informados acerca dos métodos de produção da editora e das suas intenções para o produto final, e têm de ser cada vez mais adaptáveis aos requisitos do editor. Estando o papel do revisor tão ligado à produção do produto final nas editoras dos dias de hoje, os revisores podem estar envolvidos em três etapas (cf. Butcher, 2006: 2-4):

1. O original deve ser visto e discutido logo após o livro ser aceite para publicação, de modo a que seja possível identificar, ainda de modo geral, quaisquer falhas recorrentes ao nível da consistência, estilo ou *layout*, que o editor pode pedir que o autor autorize corrigir antecipadamente, antes de a revisão de texto propriamente dita começar. Esta fase pode ser realizada pelo revisor, pelo editor do projeto ou pelo assistente editorial, e é neste momento que, de acordo com o primeiro diagnóstico, este também poderá informar o *designer* e o departamento de produção relativamente a quaisquer complicações detetadas que possam vir a surgir numa fase de produção posterior, para que estes se possam preparar de antemão;
2. Na fase principal de revisão, o revisor trabalha o manuscrito com pormenor, procurando manter o sentido do texto e verificar o estilo e a consistência, assim como garantir que as intenções do autor são claramente transmitidas;

3. Na denominada *proof stage*, o revisor pode ler a prova (embora muitos editores prefiram que esta fase seja executada por um novo par de olhos – os chamados *proofreaders*⁵⁰), garantindo que as alterações do autor estão compreensíveis e consistentes na versão revista, e que podem ser incorporadas sem grande dificuldade ou custo. O revisor assegura-se de que qualquer material adicional – como o índice –, está bem organizado e pode ser-lhe pedido que averigue os custos de eventuais correções.

Um bom revisor é aquilo que Butchler (2006: 4) chama de “a rare creature”: um leitor inteligente e um crítico delicado e sensível; alguém que se importa o suficiente com a perfeição do detalhe ao ponto de passar tempo a verificar pequenos pontos de consistência no trabalho de outrem; e que tem boa capacidade de avaliação para não fazer o autor e o editor perderem tempo, ao contradizê-los com a sugestão de alterações descabidas.

Os revisores de texto não têm de ser peritos nos tópicos com os quais trabalham, mas deverão ser capazes de se interessarem por eles, de modo a que se consigam colocar na perspectiva dos potenciais leitores (cf. *ibidem*: 19). Os autores estão tão familiarizados com as temáticas sobre as quais escreveram, ou podem até ter escrito o texto há tanto tempo, que lhes é difícil lerem o livro do ponto de vista do potencial leitor. Deste modo, é o revisor quem consegue ver onde é que o autor foi repetitivo ou ambíguo, onde omitiu um passo importante na trama ou onde falhou em conseguir explicar uma secção com clareza.

Embora o principal interesse do revisor de texto esteja ligado, muito provavelmente, ao campo da edição de livros, o seu trabalho envolve também considerações ao nível da produção. Conhecendo o livro em detalhe, o revisor pode tornar as intenções do autor claras para o *designer* ou paginador e, conhecendo as limitações do trabalho destes profissionais, pode explicar ao autor o porquê de poder ser impossível levar a cabo os seus desejos da forma que este propõe (cf. Butcher, 2006: 4). É este papel meritório e multifacetado que torna este trabalho tanto desafiante como fascinante.

⁵⁰ Para informações adicionais relacionadas com o *proofreading*, assim como a diferença entre esta fase e a revisão de texto, veja-se: <https://nybookeditors.com/2016/05/whats-the-difference-between-copyediting-and-proofreading/>

4.2. Da teoria à prática – Revisão de texto em contexto profissional

Durante o meu estágio na Porto Editora tive oportunidade de realizar vários tipos de revisão de texto, não só de obras completas que estavam a ser preparadas para publicação, como também de provas finais, obras já revistas e outros textos. Trabalhei tanto com traduções de obras originalmente escritas noutras línguas como com obras originalmente redigidas em língua portuguesa (neste caso, algumas delas eram originais que seriam publicados na chancela Coolbooks). No caso de muitas das revisões de obras que fiz, mais tarde, quando as obras estavam em processo de pré-impressão, efetuei também a contraprova das mesmas. Ao todo, realizei a revisão de texto das seguintes 19 obras:

- *O tempo nos teus olhos*, de José Rodrigues;
- *A rapariga que veio do frio*, de Gilberto Pinto;
- *Amantes de Buenos Aires*, de Alberto S. Santos;
- *O binóculo mágico*, de Helena de Macedo;
- *A Sereia de Brighton*, de Dorothy Koomson;
- *Os meninos de Varsóvia*, de Elisabeth Gifford;
- *Demência*, de Célia Correia Loureiro;
- *As Crónicas de Shaolin*, de Patrícia Morais.
- *Killer T*, de Robert;
- *Puto Detetive: as aventuras*, de Rory Branagan;
- *Cãozinho Brincalhão*, de Rosie Banks;
- *Quantas vidas temos?*, de João da Silva;
- *Viagens à volta do mundo*, de Rui Daniel Silva;
- *Adolescer, #só que não*, de Catarina Furtado;
- *Isto é Marketing*, de Seth Godin;
- *# YÄMMI: partilhe momentos e bem-estar*;
- *Alegria para o fim do mundo*, de Andreia C. Faria;
- *O real arrasa tudo*, de Isabel de Sá;
- *Amar o tempo das grandes maldições*, de Luís Costa;

Conforme se pode constatar, realizei a revisão de texto de algumas obras traduzidas, mas isto sem proceder a uma revisão de tradução – diferentemente do que acontece com as obras que abordo no capítulo seguinte –, uma vez que não confrontei o texto traduzido com o original de forma sistemática. Além disso, no caso da revisão de provas, utilizei a sinalética apropriada à indicação das emendas, que me foi apresentada pela primeira vez nas aulas de Revisão de Texto. Incluo a lista de sinais de correção utilizada pela Porto Editora em anexo (Anexo 3), as quais foram úteis para a revisão das provas impressas de algumas obras, como foi o caso de *Amantes de Buenos Aires*, de Alberto S. Santos. Ainda assim, na esmagadora maioria das vezes, a revisão de texto é efetuada no domínio digital e as emendas são assinaladas diretamente no texto, pelo que nestes casos são utilizados os programas que nomeei e explicitiei anteriormente.

No caso das obras de autores portugueses existe uma comunicação constante com os autores, sendo que, depois de o texto ser revisto, é enviado aos autores e estes podem – e, na verdade, devem – pronunciar-se sobre eles. Por outro lado, à medida que a revisão é realizada, quando surge uma situação de dúvida que apenas o autor poderá clarificar, o editor não tem necessariamente de esperar pelo momento do envio do original revisto para comunicar com o autor, sendo bastante usual fazê-lo durante o processo de revisão.

Naturalmente, estas averiguações junto do autor não se prendem tanto com os aspetos centrados na revisão ortográfica, gramatical e de formatação do texto, mas têm sobretudo que ver com a referida *editoração* que abordei anteriormente. Como já referido na secção dedicada à leitura e análise de originais da Coolbooks, no momento do preenchimento do formulário de análise da proposta procede-se à indicação, se necessário, de sugestões editoriais, que visam limar o texto e torná-lo mais apelativo e consistente. Esse momento diz respeito a uma fase em que a decisão de publicação do original ainda está de pé, contrariamente ao que acontece no momento de revisão de texto, altura em que a obra já está a ser preparada para publicação, e durante a qual o revisor também pode fazer sugestões editoriais, que na maioria das vezes têm como objetivo alcançar consistência ao nível da ação, das personagens e do estilo. Tal como no processo de análise de originais, estas sugestões editoriais são posteriormente apreciadas não só pelo editor Vítor Gonçalves, mas também pelo autor do texto, que é o último responsável pela decisão de correção das incongruências apontadas pelo revisor. Estas sugestões são habitualmente bem recebidas pelos autores, que, regra geral, compreendem o seu intuito; e, além disso,

prendem-se essencialmente com a clarificação de algumas frases ou excertos menos claros; a eliminação de repetições ou, por outro lado, a chamada de atenção para desenvolver uma parte que esteja incipiente; a resolução de problemas relacionados com a falta de nitidez ou a coerência dos acontecimentos narrados; a correção de erros recorrentemente cometidos pelo autor; e sugestões de correções ao nível da formatação de caracteres.

No meu estágio procedi, em determinadas ocasiões, a este processo de *editing* de algumas obras, cujos títulos, naturalmente, não revelarei, mas ainda assim acredito que seja conveniente realçar com mais pormenor algumas das situações com que me deparei. Por exemplo, num excerto de um destes originais portugueses, o narrador começava por discursar sobre a vida e a perda, e logo de seguida referia-se à cor do céu e ao Natal, não em contraponto mas numa sequência incongruente. Neste sentido, escrevi um comentário alertando para a falta de sentido e coerência no excerto em questão e aconselhei o autor a reformular e clarificar a ideia.

Com efeito, esta falta de coerência narrativa é recorrente nos originais de alguns autores menos experientes, uma vez que tendem a discursar e divagar sobre variadas temáticas e assuntos, fazendo com que se perca, por vezes, a coerência e o encadeamento das partes. Outra consequência desta predisposição de alguns autores é que estes parágrafos se tornam, muitas vezes, confusos. Numa destas situações, em que aquilo que estava a ser descrito nada tinha que ver com o descrito anterior e posteriormente, fiz uma sugestão em que ofereci duas alternativas de melhoria. Estas chamadas de atenção são bastante importantes durante esta fase de revisão, dado que as incongruências provocam uma quebra de ligação entre as diferentes partes do texto e, como resultado, uma quebra no ritmo de leitura.

Outra incoerência que encontrei em alguns destes originais foram os erros de continuidade, muitas vezes na forma de contradições. Por exemplo, num original que revi, uma das personagens referia que um determinado prato seria servido ao almoço, contudo, mais adiante era mencionado que este mesmo prato seria servido ao jantar. Neste caso, escrevi um comentário no documento *word* que indicava o erro encontrado, com uma chamada de atenção para a necessidade de consultar o autor, uma vez que, dado que no restante texto não havia informação suficiente para deduzir qual das duas situações era a adequada, apenas o próprio autor poderia clarificar a sua intenção. As contradições na trama geralmente surgem porque o autor está tão embrenhado na sua própria história e quer

tanto escrever o que tem a dizer, que acaba por não as detetar. Dando outro exemplo concreto, num destes originais figurava um segmento de texto que mencionava que uma das personagens voltou do Brasil na década de 70, altura em que começou uma relação amorosa com um soldado que acabou por morrer em 1963. Sugerir que figurasse apenas “Quando regressou a Portugal”, eliminando-se “na década de 70”, ou então que se consultasse o autor para que clarificasse a época a que realmente pretendia referir-se.

No romance *Demência* figurava a frase “Precisava de um emprego, mas, com apenas um ano de experiência na sua área, tornava-se difícil”. Num capítulo posterior da mesma obra, a autora escrevera “A situação dificultava-se também pelo facto de ela só ter ensinado durante dois breves anos”. Após ter detetado o erro, o editor Vítor Gonçalves contactou a autora, que deixou ao critério da editora a correção desta incongruência. Neste sentido, optando por emendar a segunda frase, alterei “durante dois breves anos” para “durante um curto período de tempo”.

Nos casos em que a minha revisão de texto era uma segunda revisão – o que significa que o texto já havia sido alvo de uma revisão por outro colaborador –, aconteceu por vezes não concordar com algumas das chamadas de atenção do primeiro revisor. Num dos livros que revi, o revisor tinha assinalado uma grande quantidade de erros que se referiam à falta de coerência narrativa – com as mesmas características dos supramencionados. No entanto, no meu entender, houve algum exagero da sua parte e em algumas situações não havia necessidade de emendar o texto. Mais especificamente, o revisor havia assinalado inúmeras situações em que, segundo ele, o autor divagava, mas eu considerei que algumas destas reflexões não prejudicavam o texto, e que inclusivamente realçavam aquilo que se pretendia explicar. Posteriormente, o editor Vítor Gonçalves informou-me que estes comentários foram pertinentes e foram ao encontro da sua opinião, sendo que, inclusive, o autor da obra comunicou que pretendia manter as referidas reflexões. Neste momento compreendi não só a importância de, durante a revisão, ter espírito crítico e não me limitar a aceitar como certas as emendas de uma revisão anterior, como a importância de se efetuarem revisões sucessivas de uma obra, de preferência por diferentes revisores, uma vez que o *editing* incorpora uma componente muito pessoal e subjetiva. Assim sendo, é deveras importante ter-se em atenção o estilo da obra e o estilo do autor e, principalmente, respeitá-los, visto que, ainda que em determinados textos possa

fazer sentido eliminar algumas descrições e reflexões, noutros, nomeadamente nos de cariz mais filosófico ou poético, poderão ser plenamente justificados.

Voltando aos exemplos de situações nas quais o autor falha em conseguir transmitir de modo claro aquilo que pretende, veja-se o seguinte exemplo concreto de uma frase que, no texto original, apresentava uma construção confusa e carecia de conetores:

Eram-lhe distantes os movimentos dela e possuídos de uma tal lentidão que a imagem de uma rapariga morta, a quem caía um sapato quando Agustin a segurava nos braços, conseguia meter entre eles.

Sugeri a seguinte reformulação:

Os movimentos dela pareciam-lhe distantes, lentos, a ponto de a imagem de uma rapariga morta – a quem caía um sapato quando Agustin a segurava nos braços – conseguia meter-se entre eles.

Ainda no caso da obra a que pertence o excerto citado, *A Rapariga que veio do frio*, deparei-me com outros erros e inconsistências que se enquadram nos já referidos casos em que os autores constroem instâncias narrativas com pendor para a divagação. Assim sendo, assinalei as seguintes sugestões: deve limpar-se as redundâncias e manter o essencial para se preservar o ritmo; simplificar algumas construções frásicas que estão demasiado elaboradas, sendo prudente limpá-las para tornar a leitura mais dinâmica; o narrador faz imensos apartes, uma espécie de resumo mental, para ajudar o leitor a fazer o ponto da situação, mas há um certo exagero, porque o leitor deve poder tirar as suas próprias conclusões; eliminar o excesso de advérbios; e moderar a quantidade de referências à imagem do silêncio e da dor dos personagens, que aparecem em excessiva abundância.

O que acabei de apresentar concerne essencialmente ao *editing*⁵¹ (embora, mais uma vez, por vezes seja difícil traçar uma linha entre aquilo que é editoração e revisão), mas a maioria dos erros por mim apontados relacionaram-se sobretudo com erros ortográficos e gramaticais, sendo que efetuei os dois tipos de revisão em simultâneo. Essencialmente, todo e qualquer erro linguístico pode ser encontrado num original, o que

⁵¹ Naturalmente, apenas efetuei edição de texto em originais portugueses – no caso dos originais traduzidos, a única revisão permitida é a linguística e de formatação.

significa que esta tarefa exige bastante minúcia e atenção ao detalhe. É fundamental que a revisão de texto não acrescente erros e irregularidades, e esta tarefa pode ser auxiliada com o recurso a determinadas plataformas *online* que permitem que o revisor esclareça dúvidas da língua portuguesa e consulte as possíveis soluções para os obstáculos com que se depara. Alguns dos recursos que utilizei recorrentemente foram o *website* Infopédia, concebido pela Porto Editora, o Ciberdúvidas da Língua Portuguesa e o Priberam, que se revelaram deveras úteis não só no esclarecimento de dúvidas gerais de língua portuguesa, como também na verificação da correta ortografia de algumas palavras, em particular se tiverem sofrido alguma alteração com a aplicação do Acordo Ortográfico.

Por falar no Acordo Ortográfico, uma das principais situações com a qual me deparei na revisão de texto foi, com efeito, as palavras que não seguem a ortografia implementada pelo Novo Acordo. A título de exemplo, como é sabido, as estações e os meses do ano passaram a ser escritos com inicial minúscula, mas, em muitos destes textos, e o mesmo aconteceu com a revisão de tradução, encontrei situações em que figurava “Inverno”, “Verão”, “Outono”, “Abril” e “Janeiro”. Outros exemplos que detetei prenderam-se com incorreções na eliminação do hífen: “cabeça-de-ponte”, ao invés de “cabeça de ponte”; “mão-de-obra”, em vez de “mão de obra”; “fato-de-macaco”, que corrigi para “fato de macaco”, etc. Além disso, a acentuação de alguns tempos verbais também sofreu modificações com Novo Acordo, e detetei uma série de inconsistências a este nível, nomeadamente “vêem-se”, ao invés de “veem-se”, e “dêem”, em vez de “deem”. Do mesmo modo, deparei-me com outras palavras mal acentuadas, segundo o Novo Acordo, nomeadamente “jóia”, cuja ortografia correta é “joia”.

Outros casos de palavras com acentuação incorreta, neste caso à margem do novo Acordo Ortográfico, foram, por exemplo, “ícone”, ao invés de “ícone”; “esta”, quando devia figurar o tempo verbal “está”; e “carícia”, em vez de “carícia”.

Nas situações em que um termo admite dupla grafia, questioneei os editores acerca de qual das duas opções pretendiam manter no texto, uma vez que tem de haver uniformização, o que nem sempre se verificou. Dado que a Porto Editora não dispõe de um livro de estilo que esclareça este tipo de dúvida, estas opções acabam por ser subjetivas, sujeitas às preferências do editor. Num dos livros que revi para a Coolbooks, por exemplo, o editor Vítor Gonçalves disse-me para manter “Avenida da Boavista” e “Rua do Almada”, como o autor originalmente tinha escrito, e para não alterar para “avenida da Boavista” e

“rua do Almada”, respetivamente. Contudo, nalgumas passagens do mesmo livro estas expressões figuravam com inicial minúscula, pelo que as alterei de modo a iniciarem por maiúscula. Por outro lado, quando questionei a editora Andrea Silva relativamente à mesma situação, nomeadamente com respeito a “Rio Tamisa”, “Professor de Matemática” e “História” (como fora originalmente escrito pelo tradutor), informou-me que preferia que corrigisse para “rio Tamisa”, “professor de matemática” e “história”, respetivamente. Deste modo, quando posteriormente revi outras obras coordenadas pelos editores, segui estas indicações – a não ser que o autor da obra optasse pela outra alternativa.

Importa também mencionar a existência de erros recorrentes, nomeadamente em áreas críticas da língua portuguesa, muitas das quais foram abordadas nas aulas de Teoria do Texto. Em muitos dos originais que revi, deparei-me com situações como “antes de se lembrar que ela”, sendo que o correto é “antes de se lembrar de que ela”; “há medida que”, ao invés de “à medida que”; “a maioria deles estavam a fazer”, em vez de “a maioria deles estava a fazer”; assim como a utilização desadequada da expressão “capacidade para” ao invés da expressão “capacidade de”, e vice-versa, uma vez que a primeira significa ter aptidão para algo e a segunda tem que ver com a faculdade para lidar com sentimentos.

Embora muitas vezes o enfoque na formatação decorra numa fase posterior à revisão, este aspeto também deve ser alvo de atenção e cuidado por parte do revisor. Nas revisões que efetuei, deparei-me com muitas situações de uso inconsistente do estilo itálico. A título de exemplo, houve originais em que as marcas (Coca-Cola, Mercedes, BMW, McDonalds, Swatch, etc.) apareciam, em determinada parte do texto, em itálico, mas o mesmo não sucedia noutras partes do mesmo texto. Assim sendo, em primeiro lugar, questionei os editores relativamente à sua preferência na utilização do itálico nas denominações de marcas. Posteriormente, de acordo com as indicações dadas, fiz uma pesquisa de cada palavra no documento *word* de modo a localizar todas as situações em que estes termos apareciam e procedi à respetiva formatação, para que no documento final não houvesse inconsistências. Por exemplo, na obra *A Rapariga que veio do gelo* optou-se por colocar todos os termos referentes a marcas em itálico, em particular as de automóveis. Por outro lado, na obra *Killer T*, a editora Andrea Silva indicou-me que a sua preferência seria não colocar os nomes de marcas em itálico, especialmente as mais populares, como é o caso de “Mercedes” ou “Walmart”, ao passo que as marcas que não são familiares para o

público português passaram a figurar em itálico, para que o leitor perceba que está perante uma designação incomum e pouco utilizada no seu contexto.

Ainda na questão da formatação, é também importante mencionar as expressões ou palavras que se encontram sem um espaço entre elas. Exemplo disto é a expressão “Prontoavestir”, que corriji para “Pronto a vestir”; ou então outros erros como “criaruma”, que corriji para “criar uma”; e “agriões,para”, ao invés de “agriões, para”. Esta situação ocorre especialmente quando há mais de uma revisão no texto, o que significa que, por vezes, quando um revisor efetua alterações num segmento de frase que foi anteriormente corrigido por outro revisor, podem surgir estes erros que muitas vezes só são descobertos aquando da revisão final. Algo que também detetei bastante em obras que foram alvo de mais do que uma revisão foi a supressão accidental de determinadas informações – em particular as que contêm numerais – que estão escondidas no texto quando a ferramenta *Registar Alterações* está ativada. Exemplos disto são “O bairro era simpático, construções com aproximadamente anos”, que corriji para “O bairro era simpático, construções com aproximadamente 10 anos”; e “entregou a Sara um cheque no valor do total da venda”, que emendei para “entregou a Sara um cheque no valor de 5% do total da venda”. Para que estas situações sejam identificadas, é importante que o revisor esteja bastante atento e leia todas as informações com atenção, uma vez que se ler o texto com alguma rapidez, a omissão destes factos pode facilmente passar despercebida.

A questão dos diálogos muitas vezes também origina textos mal formatados, dado que os autores frequentemente não utilizam a sinalética correta. Como é sabido, os diálogos dos personagens em português começam, regra geral, com o sinal “—”, mas muitas vezes figura no texto “-” ou inclusivamente “—”, pelo que é imperativo que durante a revisão o revisor tenha muita atenção a estes elementos, que podem ser facilmente ignorados. Nos diálogos em português, é também frequente haver descrições ou outras indicações do narrador depois da fala da personagem, como nas seguintes situações, retiradas do livro *O binóculo mágico*:

– Se bem conheço as mulheres, se pudesse, comprava tudo. – **continuou** ele, quase voltando à indiferença inicial.

– Continua bem-disposto, ausente, sorumbático? – **Perguntou** a Natércia, ao ajudá-lo assim que se encaminhou até junto dele, para o ajudar a levantar-se.

Ambos os exemplos contêm um erro, assinalado a negrito: no primeiro a forma correta é “Continuou ele”, e no segundo “perguntou a Natércia”. Neste livro, este foi um problema recorrente – não havia consistência na utilização dos sinais de diálogo e a utilização das maiúsculas e minúsculas depois dos diálogos era igualmente irregular.

Ainda relacionado com os diálogos, deparei-me com uma situação pouco comum em língua portuguesa na obra *A rapariga que veio do frio*. Neste livro, o autor optou por utilizar, nos diálogos, as aspas francesas («»), ao invés de empregar o travessão de diálogo (–), o que resultou em que houvesse pontos finais colocados em locais indevidos e a ausência de vírgulas necessárias. Nesta tarefa tive obrigatoriamente de prestar bastante atenção ao detalhe, uma vez que um ponto final colocado fora do devido lugar pode facilmente passar despercebido. Passo a dar exemplos concretos deste erro, assinalando-os:

«Mas primeiro tinha de saber onde estava o corpo dela».

«O que é isto?» **disse** Leonardo, no momento em que Costa Andrade lhe estendia o conjunto de folhas.

«Além disso...?»

Costa Andrade inclinou-se sobre a bengala, antes de **falar**, «Seria melhor que o Leonardo me contasse o que se está a passar.»

Após realizar as correções necessárias dos erros e incoerências assinaladas, as frases figuraram na versão final do original da seguinte forma:

«Mas primeiro tinha de saber onde estava o corpo dela.»

«O que é isto?», disse Leonardo, no momento em que Costa Andrade lhe estendia o conjunto de folhas.

«Além disso?...»

Costa Andrade inclinou-se sobre a bengala, antes de falar. «Seria melhor que o Leonardo me contasse o que se está a passar.»

Uma vez que efetuei a verificação dos diálogos à medida que fazia a revisão de texto completa, no final da revisão revi mais uma vez a formatação dos diálogos, desta vez estes segmentos do texto em exclusivo, para me certificar de que todas as situações que continham falhas tinham sido devidamente corrigidas.

4.2.1. Casos particulares

Durante o estágio, foi-me dada a oportunidade de ter uma experiência incomum de revisão de uma obra, no caso de *A sereia de Brighton*, de Dorothy Koomson. Esta obra já fora publicada, num período anterior ao meu estágio – em agosto de 2018 –, mas posteriormente a editora Andrea Silva, juntamente com leitores que reportaram o mesmo, constatou que na obra figuravam alguns erros que não tinham sido detetados antes de o livro ser impresso. Este tipo de situação geralmente não sucede no Grupo Porto Editora, mas, neste caso, uma vez que a tradutora dispôs de pouco tempo para realizar a tradução, cometeu alguns erros, principalmente a supressão de algumas palavras que não foi detetada no processo de revisão. Deste modo, fui incumbido de ler a obra e de, numa das cópias físicas do livro presentes na DEL-P, proceder à sinalização das emendas diretamente no livro para posteriormente serem corrigidas antes de a nova edição de *A sereia de Brighton* ser impressa. Naturalmente, a revisão de texto, em toda e qualquer situação, requer bastante atenção e deve ser sempre uma tarefa exímia. Ainda assim, neste caso a necessidade de acribia era particular, uma vez que o livro não tinha problemas de tradução ou erros muito chamativos – eles prendiam-se sobretudo com pequenos detalhes, como a supressão de preposições, a troca de duas palavras ou então a ausência de pontuação, pelo que, caso a revisão não tivesse sido minuciosa e detalhada, estes pormenores poderiam ter passado despercebidos. Devo referir que o facto de esta revisão ter sido realizada numa cópia final do livro e não em ficheiro digital muito provavelmente contribuiu para que encontrasse os erros com mais facilidade, visto que a leitura em papel permite a apreensão mais precisa daquilo que está a ser lido e, como resultado, propicia maior eficácia na deteção deste tipo de falhas.

Assim sendo, deparei-me com alguns lapsos de tradução, nomeadamente de termos indevidamente usados, em particular os seguintes exemplos: “E se realmente alguém

tentou assinar o John”, que corriji para “E se realmente alguém tentou assassinar o John”; “Ah, pois, mas isso daria demasiado trabalhado, não é?”, ao invés de “Ah, pois, mas isso daria demasiado trabalho, não é?”; e “sobre os sexos”, quando o termo que deveria figurar no final da frase é “seixos”. A falta de artigos, de preposições e de pronomes relativos também foi um dos defeitos mais recorrentes neste texto, tal como em “e volta encarar-me”, que corriji para “e volta a encarar-me”; “com ela sempre precisarem”, que emendei para “com ela sempre que precisarem”; “Tenho retomar o trabalho antes”, em vez de “Tenho de retomar o trabalho antes”; e “treme todos os lados”, quando deveria figurar “treme por todos os lados”.

A pontuação também foi um dos principais problemas da primeira edição desta obra. No exemplo “voltar para casa,” deveria de figurar “voltar para casa.”; em “uma luta dos diabos..”, “uma luta dos diabos...”; tendo ainda emendado hífens e vírgulas que foram utilizados em situações em que não faziam falta.

Para além destes elementos, os restantes erros e incongruências que detetei diziam respeito a ocorrências similares às mencionadas no subcapítulo anterior. Termino a abordagem deste caso particular com o exemplo, e respetiva correção, de uma frase na qual se podem constatar alguns dos erros mais frequentemente causados por um processo de tradução irrefletido:

Estou certa de que o meu pai se vai divertir bastante **e minha a mãe** vai ter alguns picos de tensão ao controlar a higiene das crianças, mas tenho a certeza **que** também lhe fará bem.

Estou certa de que o meu pai se vai divertir bastante e a minha mãe vai ter alguns picos de tensão ao controlar a higiene das crianças, mas tenho a certeza de que também lhe fará bem.

Para além do caso particular da revisão de *A Sereia de Brighton*, durante o meu estágio tive oportunidade de rever três livros (Figura 1) – em prova final impressa – que pertencem à coleção de poesia *elogio da sombra*, coordenada por Valter Hugo Mãe:

- *Alegria para o fim do mundo*, de Andreia C. Faria;
- *O real arrasa tudo*, de Isabel de Sá;

- *Amar o tempo das grandes maldições*, de Luís Costa.



Figura 1: Volumes 2, 3 e 4 da coletânea de poesia *Elogio da Sombra*, coordenada por Valter Hugo Mãe

Quando me delegaram esta tarefa, soube de imediato que seria uma das mais desafiantes de todo o meu estágio, o que realmente acabou por se verificar. A poesia é um género literário muito específico, com particularidades singulares praticamente irrepetíveis em qualquer outro género ou tipologia textual. Refiro-me não só à forma dos poemas e à sua disposição nas páginas, que são, obviamente, próprias deste género, mas essencialmente à liberdade de experimentação criativa por parte dos poetas. Ao passo que, quando detetava um erro aquando da revisão de um romance ou de um livro de autoajuda, tratava imediatamente de o corrigir e certificar-me de que o texto seguia as regras da língua portuguesa, no caso da revisão de poesia, quando me deparava com um erro, por exemplo, ao nível da sintaxe ou da construção da frase, tive de me questionar: trata-se de um erro ou de um desvio propositado?

Com efeito, a poesia admite grandes liberdades, o que significa que é importante escolher um revisor sensível à linguagem poética. Atendendo à complexidade da revisão de poesia, quando o editor Vítor Gonçalves me delegou esta tarefa, pediu-me para ler os três volumes e prestar especial atenção a aspetos como erros de plurais e singulares e falta de concordância de género e número.

Rapidamente compreendi a inevitabilidade de o revisor de poesia ter alguma sensibilidade poética, em particular quando me deparei com o termo *incotuso* na obra

Alegria para o fim do mundo, que não existe na língua portuguesa. Inicialmente, marquei a palavra para posteriormente refletir sobre ela, e quando questionei o editor acerca desta situação, ele informou-me de que poderia ser propositada e, portanto, o mais sensato seria não interferir com o poema e manter o termo. Uma outra ocorrência contraditória que verifiquei nesta obra foi a utilização de, em alguns poemas, “Inverno” e “Verão” e, noutros, de “inverno” e “verão”. Esta foi a primeira obra completa que revi na Porto Editora que não segue – por opção da autora – o Acordo Ortográfico, pelo que emendei todas as estações do ano de modo a que começassem com inicial maiúscula. Posteriormente, o editor Vítor Gonçalves comunicou com a autora da obra acerca desta ocorrência e ela reconheceu a importância de existir uniformidade na obra – isto é, todos os termos referentes às estações do ano serem escritos com inicial maiúscula –, contudo, ainda assim optou por manter alguns dos termos escritos segundo o Novo Acordo uma vez que, segundo a autora, cada termo tem uma função diferente dentro de poemas distintos.

Aludindo a outros erros que corriji nesta coleção, emendei, no livro *O real arrasa tudo*, “psicotisante” – um termo que não existe – para “psicotizante”; eliminei espaços desnecessários; e – tal como aconteceu com as estações do ano – procedi à uniformização de “nocturno”/“noturno” na obra *Amar o tempo das grandes maldições*, optando por “nocturno”, uma vez que esta obra também não segue o Acordo Ortográfico.

Em suma, foi inegável tanto a novidade como o desafio que esta tarefa me trouxe. Com efeito, antes de começar o estágio, não pensei que tivesse oportunidade de rever poesia – uma tarefa que associava a competências de excelência no campo da arte poética e ao domínio de técnicas de revisão especializadas –, e este trabalho efetivamente exigiu de mim um esforço acrescido. Na poesia, as fronteiras entre liberdade poética e desrespeito à norma linguística são fluidas, o que me obrigou a uma leitura profunda que me permitisse perceber a forma e as quebras de linha dos poemas, assim como os sentidos e valores fonoestilísticos.

5. Tradução e revisão de tradução

5.1. Aspetos teóricos

No caso das editoras que publicam literatura de autores estrangeiros, a tradução – não apenas do miolo da obra, mas também dos paratextos – é uma das principais e mais importantes tarefas editoriais. A tradução dos paratextos, como a sinopse e a biografia do autor, representa um fator determinante e é aquilo que muitas vezes convence os leitores a comprarem o livro; no caso da tradução do miolo, é esta que geralmente determina a qualidade da leitura – quem é que gosta de ler um texto cuja tradução é pouco profissional ou tem gralhas? Além disso, a tradução tem um papel fundamental no prestígio e reputação da própria casa editora, dado que, quando uma editora publica repetidamente livros com traduções pouco profissionais, isto leva a que os leitores façam uma avaliação negativa do seu trabalho.

A etapa da tradução da obra começa após a assinatura do contrato de licenciamento de cada título estrangeiro e é o editor quem designa o tradutor – na vasta maioria das vezes, em regime de colaboração externa – que irá trabalhar na obra em questão. Como aponta Pinho (2014: 96), são os editores quem decide quais as obras a traduzir, são eles que assumem a encomenda da tradução, orçamentam os projetos de tradução e, muitas vezes, até sugerem ou determinam os métodos de tradução a adotar. Como referido anteriormente, a DEL-P dispõe de uma bolsa de profissionais, muitos dos quais trabalham com a Divisão há muitos anos, e muitas vezes o editor escolhe o tradutor de acordo com o seu estilo pessoal ou conforme o género literário da obra em questão. A título de exemplo, há tradutores que são escolhidos quase exclusivamente para as traduções de obras infantojuvenis, ao passo que outros tradutores geralmente são encarregados das traduções de livros mais técnicos. A entrega da tradução pode acontecer após a obra estar traduzida na íntegra, ou então pode dividir-se em entregas parciais. Esta última estratégia possibilita ao editor supervisionar a qualidade e o avanço da tradução à medida que ela vai sendo entregue, podendo inclusivamente orientar os profissionais.

É curioso notar que as obras traduzidas têm vindo a ocupar um lugar de destaque no panorama da edição literária em Portugal, conforme é possível constatar pelo número de autores estrangeiros anualmente publicados no nosso país, assim como pela subida

constante do número de títulos traduzidos para o português (cf. Pinho, 2014: 100). Isto significa que a literatura estrangeira traduzida representa, efetivamente, uma parcela dominante do mercado editorial português, continuando a assumir um papel muito significativo no catálogo de inúmeras casas editoriais portuguesas, com sucessos de autores estrangeiros nas posições dos *tops* de vendas das livrarias portuguesas (cf. *ibidem*: 105).

Mediante uma breve ida a uma livraria ou simplesmente contemplando o catálogo das editoras que publicam literatura estrangeira, é possível verificar que a vasta maioria destes títulos foi originalmente escrita em língua inglesa. É inegável a importância concedida às obras inglesas e o domínio internacional das obras publicadas neste idioma, e é curioso constatar que, ainda que a língua inglesa exporte muitas traduções, recebe, em contrapartida, muito poucas. Como aponta Venuti (1998: 160):

Translation patterns since World War II indicate the overwhelming dominance of English-language cultures. English has become the most translated language world-wide, but despite the considerable size, technological sufficiency, and financial stability of the British and American publishing industries, it is one of the least translated into.

Regressando ao papel do tradutor, uma questão importante é que, apesar de os editores e leitores necessitarem destes profissionais, continuam a menosprezar, em certa medida, o seu trabalho – os editores, porque remuneram indevidamente o esforço empreendido⁵², porque solicitam, muitas vezes, prazos deveras apertados e efetuam alterações consideráveis às traduções na sua revisão final que, na vasta maioria das vezes, são do desconhecimento dos tradutores; os leitores, por outro lado, porque é frequente ignorarem a função e o desempenho dos tradutores, assumindo que a obra terá sido escrita desse modo pelo autor original ou supondo que o tradutor se limita a reescrever o texto estrangeiro em português (cf. Pinho, 2014: 107). João Reis, um tradutor português, insurgiu-se contra esta situação:

⁵² De acordo com Vale (2009), o trabalho do tradutor literário é, de facto, mal pago, sendo que os valores habitualmente praticados pelas editoras não passam dos 8€ por página (no caso do inglês, castelhano, italiano ou do francês) e dos 12€ (no caso do alemão e russo), pelo que o valor médio de pagamento por página a um tradutor é 9€.

Se a tradução está bem, os louros vão para o autor, se alguma coisa está mal, a culpa é do tradutor. E às vezes é mesmo, porque há más traduções no mercado, mas nem sempre, até porque muitas vezes a última versão do livro não é a nossa. (*apud* Teixeira, 2017)

Ana Maria Chaves, uma tradutora portuguesa com mais de 40 anos de experiência na profissão, defende que traduzir é um talento, como a pintura ou a música, e que o conhecimento das línguas é importante, mas não é suficiente: “há que saber ouvir os ritmos, as sonoridades, o comprimento da frase, o estilo do autor” (*ibidem*). A tradutora profissional partilha um exemplo específico de uma tradução na qual estes princípios podem ser facilmente subvertidos, referindo-se à frase inglesa “I don’t think this will happen”, cuja tradução mais lógica para português é “Eu acho que isto não vai acontecer”. Como vemos, as negativas estão situadas em partes diferentes da frase numa língua e noutra, o que significa que se o tradutor se limitar a traduzir a frase mantendo a estrutura frásica inglesa e ignorando as regras da língua portuguesa, tal poderá levar a que o leitor acabe com uma má tradução em mãos (cf. *ibidem*).

O trabalho destes profissionais é deveras complexo e multifacetado, pelo que a aposta em bons tradutores é muito importante. São precisamente as traduções literárias que possibilitam a internacionalização da literatura, o que sublinha a importância de contratação de um tradutor que se adeque às necessidades do livro estrangeiro em questão, nomeadamente no que concerne a conservação do estilo do autor na passagem do texto da língua de partida para a língua de chegada, sem alterações de sentido ou desrespeito ao conteúdo da obra. Encontrar um tradutor que se encaixe o melhor possível no projeto em questão não é tarefa fácil, e o editor Francisco Vale (2009), diretor editorial da editora Relógio d’Água, chega inclusivamente a afirmar que encontrar um tradutor que sinta cumplicidade com o livro que traduz é quase tão importante – e, contudo, mais raro – como descobrir um novo autor.

Neste sentido, o editor alude à importância da tradução e menciona que a tradução literária entre duas línguas naturais consiste em reproduzir um dado efeito emocional e intelectual, através de símbolos de uma outra língua – é, no fundo, aquilo a que Octavio Paz chama “a arte da analogia, a arte das correspondências” (*apud* Vale, 2009). Ainda assim, o diretor editorial é pragmático e confessa que, mesmo com os melhores esforços,

perde-se sempre alguma coisa na tradução para a língua de chegada. Assim sendo, para que os resultados sejam os melhores possíveis, o intuito fundamental da tradução deverá ser “reduzir as perdas, manter o leitor na ilusão de que quem escreveu aquelas palavras foi o próprio autor que provavelmente desconhece a língua” (*ibidem*). Para rematar com as palavras do editor, merece a pena mencionar a forma como Vale procura dar uma ideia de quais são, para si, as características necessárias para que um tradutor possa ser considerado um bom tradutor literário:

... é essencial que os tradutores conheçam a estrutura interna da língua de partida, tenham um completo domínio do português e conheçam o estilo do autor de modo a poderem elaborar um duplo do texto original. Só assim é possível recriar a linguagem e o humor seiscentista de Cervantes, manter a sensação de nostalgia nas longas frases de Proust e ouvir, nos versos de Homero, o estrépito dos combates travados pela conquista de Troia e o ardiloso regresso de Ulisses a Ítaca. (*ibidem*)

Na etapa pós-tradução da obra cabe fazer a revisão de tradução, que foi uma das tarefas principais que realizei na Porto Editora. Esta etapa merece tanta atenção quanto a tradução, porque sendo este o momento em que é efetuada a *última* revisão da tradução, deve ser o mais cuidada, prudente e primorosa possível. Ainda que esta atividade seja habitualmente ignorada e menosprezada, é essencial para a qualidade final do texto que é dado a ler, e muitas vezes implica a intervenção de um revisor, do próprio tradutor ou até mesmo do autor do original, se este for fluente na língua de chegada (cf. Pinho, 2014: 178). Aspetos como irregularidades nas convenções gráficas usadas, erros ortográficos, inadequação do registo utilizado, dificuldade de compreensão das ideias apresentadas em consequência dos problemas de contradição interna, irregularidades sintáticas ou a simples dificuldade em seguir a sequência dos acontecimentos podem ter a sua origem numa revisão de texto pouco apurada (cf. *ibidem*). Pinho (*ibidem*) apresenta uma definição do processo de revisão de tradução bastante sucinta, mas que resume e corrobora a necessidade de se realizar a revisão de tradução de todas as traduções literárias: “a revisão funciona como correção das imperfeições e melhoria do texto”.

Deste modo, é esperado que o revisor da obra traduzida limpe o texto final das imperfeições supramencionadas. Dada a complexidade da tarefa de tradução – na qual está implícita a observação atenta de pormenores e detalhes –, deve acrescentar-se uma nova leitura ao texto, pois é natural que o tradutor – que foi quem criou e leu o texto traduzido pela primeira vez – não detete algumas irregularidades, sendo indispensável um novo par de olhos sobre o texto. De facto, há tradutores que mal lançam uma vista de olhos ao texto começam de imediato a traduzir, deixando partes em branco e outras sujeitas a confirmação posterior, o que geralmente é contraproducente (cf. Pinho, 2014: 179). Acresce que frequentemente o trabalho do tradutor é submetido a prazos muito limitados, o que significa que o revisor – cuja tarefa exige tempo disponível para a sua execução – terá de compensar estas contrariedades.

Tal como referido anteriormente, a revisão final da tradução é muitas vezes efetuada pelo próprio tradutor, mas este método não é recomendado. Segundo Pinho (2014: 179), na fase de revisão da sua tradução é frequente os tradutores sentirem-se impelidos a respeitarem integralmente as escolhas iniciais, que os condicionam a ponto de não conseguirem encontrar novas formulações. Ou, pelo contrário, pode dar-se o caso de procederem a tantas e tão profundas alterações que o texto deixa de ter as marcas autorais iniciais (cf. Mossop, 2007: 135).

Tudo isto pode ser resolvido e contornado submetendo o trabalho do tradutor a uma apreciação e correção posterior, quando o revisor lança um novo olhar sobre o texto traduzido, e cabe a ele suprir as falhas, sugerir reformulações e corrigir os erros e inconsistências encontradas, confrontando em todas as etapas o texto traduzido com o original. Segundo Mossop (2007: 125-139), existem determinados parâmetros de revisão, isto é, aspetos e situações principais que o revisor deve ter em atenção:

- **A veracidade do que é apresentado.** Este é provavelmente o passo mais importante da tradução, pelo que a tarefa central do revisor de uma tradução é assegurar-se de que não existem erros de tradução graves, em particular passagens que poderão desorientar consideravelmente o leitor relativamente a um elemento importante da mensagem do texto de origem. Esta apreciação não se limita ao domínio das palavras, frases ou secções isoladas; de facto, aquele que provavelmente é o aspeto fulcral da

veracidade da mensagem é o claro entendimento da estrutura global da mensagem do texto, mediante a ordenação clara e correta dos acontecimentos ou argumentos.

- **A apresentação do conteúdo na sua totalidade.** É comum, especialmente nas obras literárias – dada a sua extensão –, que os leitores saltem uma passagem menos impactante ou menos clara; contudo, os tradutores não podem ignorar estas secções. Os tradutores têm – e é natural que tenham – a sua própria interpretação do que leem, mas sob nenhuma circunstância deve esta interpretação ser refletida na tradução, através de escolhas tendenciosas de omissão ou dissimulação de alguma parte da história. Deste modo, e porque na tradução literária é muito frequente não só deixar-se de fora aspetos pertinentes como também a omissão de frases completas quando o seu conteúdo é repetido em frases ou parágrafos sucessivos, a função-chave do revisor é assegurar-se de que este tipo de irregularidade não figura no texto final.
- **A lógica das ideias.** Numa tradução não devem figurar absurdos, contradições entre frases, sequências causais ou temporais irrealistas ou outros erros no domínio da lógica. A falta de lógica pode tomar duas formas: o texto de origem é em si mesmo incoerente e o tradutor não fez nada no sentido de o resolver; ou o texto de origem faz sentido mas o tradutor introduziu falta de lógica, pelo que a incumbência do revisor passa por corrigir qualquer uma destas situações.
- **A verificação dos factos.** Embora a verificação de erros factuais ou lógicos não seja uma tarefa central dos tradutores – tal como acontece com os revisores de texto, como vimos –, estes problemas têm, obviamente, importância comunicativa e devem ser tidos em conta. Tal como sucede com a falta de lógica, quando estes erros de incoerência figuram num texto, estão frequentemente presentes no original, mas por vezes também podem ser introduzidos inadvertidamente pelo tradutor.
- **O estilo do autor e a sua adaptação.** É importante que o leitor compreenda o significado do texto sem dificuldades, e para tal o estilo do autor deve ser preservado no momento de tradução. Se o leitor tiver

dificuldades em compreender o significado do texto, o problema terá frequentemente que ver com a ineficaz organização das estruturas frásicas ou com a ausência de conexão entre frases, quiçá em reflexo da imitação descuidada da ordem das palavras ou dos conectores textuais do texto de origem, os quais poderão não seguir as mesmas regras gramaticais da língua de chegada. Esta questão da imitação é muito importante; tal como refere Mossop (2007: 133), um estilo autoral pouco cuidado ou uniforme no texto de origem não pode justificar as mesmas condições na tradução.

- **As regras do idioma e os erros gramaticais e ortográficos.** O revisor deve certificar-se de que a tradução mantém a precisão e a uniformidade ao nível das regras linguísticas, abordadas na secção dedicada à revisão de texto. Efetivamente, a tradução deve apresentar o nível correto de linguagem, incluindo o grau adequado de formalidade que o texto exige, o tom emotivo mais apropriado, mas também o vocabulário utilizado deve ter em consideração o público-alvo. Assim, quando o texto não se dirige de modo correto ao público visado, esta situação deve ser corrigida pelo revisor. Além disso, é também importante mencionar uma situação muito comum com a qual os revisores se deparam frequentemente quando reveem uma tradução: as estruturas, as expressões e o vocabulário (como os chamados *falsos amigos*) que não são idiomáticos da língua na qual a tradução está a ser realizada e apenas fazem sentido nas regras gramaticais da língua de partida (cf. Mossop, 2007: 42) – aquilo a que se chama uma ‘tradução literal’, sob influência do texto de origem.⁵³ Como refere Mossop (*ibidem*: 136), “Notoriously, translators – even good ones – are prone to producing, under the influence of the source text, unidiomatic combinations...”. Assim sendo, uma das tarefas fulcrais do revisor de tradução é assegurar-se de que as estruturas frásicas, as expressões e o vocabulário utilizados são conformes à língua de chegada.

⁵³ Quando a língua de partida e a de chegada partilham cognados, isto é, palavras que têm a mesma raiz (como é o caso de *constipation* e *constipação*, em inglês e português, respetivamente), o que acontece é que muitas vezes os tradutores usam palavras com um significado que não é o seu, na ausência de uma pesquisa cuidada.

- **A formatação e estilo da editora.** Além de tudo o que já foi referido, é importante que o texto obedeça a qualquer manual ou guia de estilo que possa ter sido estabelecido para o trabalho que está a ser revisto. Quanto à formatação da página, o revisor também deve – caso lhe seja pedido – certificar-se de que o tradutor respeitou os aspetos formais mais adequados, como as margens e o espaçamento (entre secções, colunas ou entrelinhas), de modo a não sobrecarregar as páginas de conteúdo.
- **A tipografia.** Este, tal como o anterior, é também um aspeto prático. Porém, pode ser da incumbência do revisor certificar-se de que há consistência ao nível da utilização das fontes tipográficas, nomeadamente dos estilos aplicados às mesmas (negrito, itálico, sublinhado, etc.).
- **A organização da tradução como um todo.** Por último – mas não menos importante –, a organização da tradução no seu todo é crucial para assegurar que os leitores conseguem acompanhar o texto e compreender a sua estrutura. Por vezes, os revisores não prestam atenção suficiente aos parâmetros de apresentação do texto, mas é imperativo que estes profissionais apresentem um documento limpo, organizado e atrativo – excetuando as situações em que lhes é dito explicitamente que estas tarefas serão tratadas numa fase posterior por outro profissional.

5.1.1. Bons princípios na revisão de tradução

Após a abordagem da importância do processo de revisão, dos principais erros e incongruências que o revisor deve corrigir, e dos procedimentos mais adequados para que esta atividade seja realizada de forma eficaz, é importante perceber quais são os procedimentos que o revisor deve seguir aquando do momento de apreciação da tradução.

Primeiro que tudo, é importante que este profissional tenha espírito crítico e capacidade de distinguir as situações nas quais a tradução realmente necessita de intervenção. Mossop (2007: 155-8) explora esta vertente deveras pertinente no processo de revisão de tradução e menciona duas situações nas quais o revisor tem necessariamente de introduzir emendas:

- Se o revisor – e este momento funciona como indicativo do que acontecerá com os futuros leitores – não conseguir compreender a tradução sem consultar o texto original;
- Se o revisor necessitar de ler uma frase mais do que uma vez para a conseguir compreender devidamente. Por exemplo, se necessitar de reler uma frase para perceber de que modo é que ela se relaciona com aquilo que a precede, isto significa que existem problemas ao nível da legibilidade ou do correto encadeamento das ideias.

Para que estas incongruências sejam devidamente detetadas, é importante que o revisor leia as frases do texto – tanto quanto possível – na velocidade normal de leitura, de modo a capturar e simular a experiência de leitura dos futuros leitores. Tal significa, também, que se o texto for destinado à leitura em voz alta, o revisor deve lê-lo em voz alta.

Outra recomendação apontada por Mossop concerne à necessidade de o revisor evitar o perfeccionismo. É importante que este profissional não esteja constantemente a perguntar-se *Posso melhorar isto?*. É muito provável que a resposta a esta indagação seja afirmativa, mas a verdadeira questão que o revisor deve ter em atenção é *Preciso de melhorar isto?*. Mossop defende que o perfeccionismo é uma meta pessoal e não profissional, o que indica que o único intuito do revisor deve ser alcançar a *aceitabilidade* por parte do cliente, isto é, que o texto responda às suas necessidades. Assim sendo, é importante que o revisor evite até mesmo pensar numa formulação alternativa para a frase que está a ler até se certificar de que o seu aperfeiçoamento é realmente necessário. Na dúvida quanto à modificação de uma parte do texto, Mossop recomenda (2007: 156), “make no change and move on”. A menos que novas pesquisas ou descobertas de novas informações a partir de outras partes do texto demonstrem que o revisor está perante um erro inegável, qualquer modificação efetuada num estado emocional incerto poderá apenas piorar a tradução. O prudente nestas situações – foi precisamente o que fiz na Porto Editora – é assinalar a dúvida na página e, depois de o revisor conhecer o texto o suficiente para ser capaz de perceber se essa emenda é necessária, deverá regressar a essas situações e, nesse momento, decidir introduzir (ou não) as devidas alterações.

Além disso, é crucial que o revisor não adote uma atitude de *retradução* do texto. Sempre que possível, este profissional deve introduzir somente pequenas modificações na tradução, pois o seu objetivo é trabalhar as palavras já existentes e não recomençar o processo inicial de tradução a partir do texto de origem e, como resultado, conceber uma tradução totalmente nova. Se a tradução que o revisor tiver em mãos for aceitável e se for possível trabalhá-la mediante a introdução de pequenas alterações, então não há motivo para que ignore o trabalho que foi realizado pelo tradutor. Claro que há ocasiões em que, lamentavelmente, a única escolha que o revisor tem é retraduzir algumas – ou mesmo várias – passagens do texto. Isto pode acontecer porque o tradutor não era qualificado para exercer a função e o trabalho nunca lhe devia ter sido atribuído; noutras situações, o tradutor poderá não ter sido devidamente informado quanto ao grau de revisão e qualidade requerido no trabalho⁵⁴.

Outra situação comum no processo de revisão de uma tradução é quando o próprio revisor, na tentativa de obter um texto preciso e aprimorado, introduz erros a nível linguístico. Isto ocorre nomeadamente quando efetua uma alteração numa determinada frase e não procura o mesmo tipo de erro nas frases que o antecedem ou seguem. A introdução de um erro pode interferir com o encadeamento das frases e das ideias, e, de facto, é bastante comum o revisor esquecer-se de verificar estas situações, uma vez que os erros linguísticos tendem a ser introduzidos quando o foco está num segmento ou frase específica. Por outro lado, quando o revisor reorganiza uma frase, pode, inconscientemente, eliminar uma parte importante do conteúdo ou até mesmo alterar o significado da mesma. Se o revisor não fizer, à medida que trabalha o texto e introduz emendas, aquilo que Mossop (2007: 157) chama de “controlo comparativo”, pode acontecer o pior cenário possível: agravar a tradução. Deste modo, é crucial que, após a introdução de uma modificação, o revisor releia a frase completa e, porventura e sempre que a situação o exija, as frases que a seguem e a precedem.

Por fim, é também importante que o revisor não concentre a sua atenção em aspetos que não são o seu foco no momento em que está a rever um segmento em particular. Como vimos, as alterações introduzidas na tradução podem estar ligadas a várias dimensões – linguística, sintática, de consistência e clareza, da organização do conteúdo, etc. –, e tendo em conta que o revisor tem uma multitude de aspetos para verificar e tratar, é importante

⁵⁴ Para informações adicionais acerca destas situações, veja-se: Mossop, 2007: 140.

que se foque em cada um deles separadamente e não em simultâneo. É claro, alguns profissionais – e isto é inevitável especialmente com os textos de grande dimensão – não têm dificuldade em saltar mentalmente da apreciação da consistência dos eventos para a verificação da linguagem, mas outros conseguem melhores resultados se não deslocarem constantemente o foco da sua atenção. Assim sendo, neste último caso, poderá ser prudente proceder a releituras múltiplas de uma frase ou de uma secção em específico, sendo que em cada uma delas o foco do revisor deverá concernir a procura de erros ou inconsistências de um determinado tipo.

Tendo como base o que foi apresentado, é inegável a importância das traduções literárias e o papel que uma boa revisão de tradução desempenha. Esta tarefa é muitas vezes menosprezada, por se julgar que pressupõe um nível de profissionalização e competências inferiores às dos tradutores. Contudo, esta é uma atividade editorial absolutamente crucial pois corresponde à última fase de tratamento do texto, o que significa que as decisões mais adequadas e capazes de tornar o texto o melhor possível são tomadas precisamente neste momento.

Finalmente, importa ressaltar o quão contraproducente e prejudicial é as editoras nem sempre efetuarem uma revisão eficaz das traduções literárias, uma prática que tem repercussões diretas na experiência de leitura e no prestígio da própria editora. Porém, alegro-me de poder afirmar que pude comprovar que na Porto Editora a revisão de tradução é uma tarefa executada e sobre a qual recai muita atenção e minúcia por parte dos editores e/ou dos colaboradores externos.

5.2. Da teoria à prática

5.2.1. Revisão de tradução de obras infantojuvenis

Com a exceção de um caso específico, todas as revisões de tradução de obras completas que realizei durante o meu estágio correspondem a livros infantojuvenis. A literatura infantojuvenil é uma área muito específica. No momento de revisão de um livro infantojuvenil, é importante que o revisor conheça o tipo de produto editorial que tem em

mãos, assim como as características que o definem e distinguem dos demais, tendo para este efeito as aulas de Literatura Infantojuvenil sido muito úteis.

A literatura infantojuvenil foi, em tempos, um campo marginalizado, em consequência de estas obras serem destinadas aos mais novos e, aparentemente, exigirem um trabalho intelectual inferior – essencialmente, era vista como um subsistema «menor» dentro do sistema literário. Contudo, a literatura infantojuvenil tem conseguido autonomizar-se, mediante várias tentativas de legitimação⁵⁵, a ponto de hoje em dia existir um campo específico de estudo de literatura infantojuvenil, de natureza multidisciplinar. Posto isto, na edição para o público infantil observa-se uma grande abundância de oferta editorial que abrange todos os tipos de livros, nomeadamente, contos (ilustrados ou não), novelas juvenis e narrativas juvenis seriadas, livros-álbum, livros interativos (como os *pop-ups*), texto dramático, poesia, banda desenhada e inclusivamente livros brinquedo e livros de imagens. É inegável a complexidade da categoria infantojuvenil, que evidencia um crescimento progressivo no mercado nacional português – registou-se um grande *boom* na última década no segmento da edição destinada às crianças, e os pais encontram-se perante uma imensa oferta nas livrarias, nas grandes superfícies e na internet (cf. Pimenta, 2015). Este crescimento também pode ser medido em termos da quantidade de traduções de obras importantes – clássicas e contemporâneas –, o que permite o acesso à produção internacional, assim como em termos do desenvolvimento da componente ilustrativa, com o aparecimento de um número considerável de ilustradores de grande qualidade, cujo reconhecimento é também atingido a nível internacional⁵⁶. O surgimento de editoras – portuguesas⁵⁷ e estrangeiras – especialmente vocacionadas para a literatura infantojuvenil é também indicativo do aumento de produtos editoriais destinados ao público infantil.

É indiscutível a importância das edições infantis e juvenis, uma vez que constituem o principal motor de criação de hábitos de leitura e de construção de futuros leitores – daí o interesse em incluí-las no meio educativo –, tendo igualmente um importante peso

⁵⁵ Não serve o propósito desta apresentação aprofundar as tentativas de legitimação da literatura infantojuvenil; ainda assim, merecem menção o papel da escola, o papel da crítica literária e dos prémios literários e relativos à ilustração, mas também a investigação académica realizada de forma aprofundada e sistematizada, assim como a inclusão destes livros nos currículos escolares, nomeadamente no Plano Nacional de Leitura e no LER+.

⁵⁶ Vale mencionar o nome de alguns destes ilustradores: Bernardo Carvalho, Catarina Sobral, Madalena Matoso, Marta Madureira, André da Loba e João Fazenda.

⁵⁷ Algumas editoras portuguesas especializadas na publicação infantojuvenil são a Planeta Tangerina, a Kalandraka Portugal, a Pato Lógico, a Gatafunho, a Trinta por uma linha, a Orfeu Negro, a Gato na Lua, entre muitas outras.

económico e cultural (cf. *ibidem*). Será também relevante aludir à tendência de a literatura infantojuvenil, para além da dimensão lúdica, tão importante nestas publicações, assumir também, muito frequentemente, uma componente didático-pedagógica, nomeadamente através da exploração de temáticas fraturantes, por vezes perturbadoras e polémicas, como as ligadas à guerra, violência e morte, à negligência e abuso infantil, à sexualidade e abuso sexual, às famílias disfuncionais e contextos sociais complexos, e aos comportamentos perturbadores, como as drogas, o álcool e os distúrbios alimentares e comportamentais (cf. Ramos, 2007).

Falar de livros infantojuvenis sem mencionar a ilustração não faria sentido, uma vez que a componente visual é extremamente importante nos livros para crianças e, como elemento integrante desta tipologia, merece tanta atenção quanto o texto. A ilustração é um elemento essencial na construção de sentido e a sua função passa não só por ser uma forma de atrair e cativar o leitor, mas também por auxiliar na descodificação dos sentidos da mensagem do texto, complementar e aprofundar o texto (ampliando as suas possibilidades) e aludir a factos históricos e culturais (cf. Armas, 2003). Nos livros infantojuvenis observa-se uma interação cada vez mais estreita entre a ilustração e o texto, o que significa que a componente ilustrativa nestes livros tem cada vez mais relevância, registando-se ainda a valorização crescente da dimensão lúdica da imagem.

Além disso, é também imprescindível mencionar um elemento muito importante nos livros infantojuvenis, os paratextos, os quais correspondem a todos os elementos verbais e não verbais que emolduram o texto, como a própria ilustração, as guardas, a sinopse, a capa, etc. Estes elementos participam cada vez mais na construção de sentido, permitindo que os leitores desenvolvam o seu espírito crítico e criativo, pelo que a aposta editorial nestes é cada vez mais valorizada (cf. Armas, 2006). Os paratextos constituem um elemento de magnitude comercial, porém, não se esgotam nessa função e são cruciais ao nível da criação de expectativas e da construção de antecipações sobre o conteúdo do livro. Posto isto, os elementos paratextuais, vistos enquanto elementos de *marketing* editorial, são decisivos para a criação de um pacto de leitura pois são estes que muitas vezes persuadem os leitores a adquirirem o livro.

Vale especificar a questão das guardas, um dos elementos paratextuais de maior cariz experimental e lúdico nos livros infantojuvenis nos dias de hoje, pois já não se limitam à função decorativa que lhes era tão associada e têm presente a dimensão

metafórica e lúdica, associada ao humor e ao jogo de imagens (cf. Bosch, Durán, 2011). Assim sendo, as guardas podem funcionar como contextualização espacial ou temporal (quando nelas surge retratado o cenário da história ou quando fornecem indícios sobre a passagem do tempo, havendo, por exemplo, sugestões de movimento, ação e dinâmica evolutiva), como narrativas embrionárias ou narrativas resumidas (quando a observação conjunta destes elementos paratextuais propicia a percepção de uma pequena história ou episódio), e estes livros podem ainda contar com guardas com ilustração inacabada ou experimental (quando são apresentados esboços ou rascunhos das ilustrações do livro ou mesmo partes da ilustração por terminar).

A Porto Editora abrange toda a variedade de produtos editoriais infantojuvenis já referidos, mas os publicados pela DEL-P são os que se enquadram na faixa etária dos 6-13 anos e pré-adolescentes, ao passo que os livros direcionados às faixas etárias mais precoces e ao pré-escolar (em particular os livros com menos de 50 páginas e os livros-álbum) estão a cargo da Divisão Editorial Infantil-Juvenil. Contudo, na prática, por vezes pode suceder que um dos dois departamentos fique com a incumbência de publicar um título dirigido a um público-alvo muito próximo daquele que é da responsabilidade do outro departamento. Ainda assim, regra geral, os dois departamentos têm os critérios de publicação devidamente repartidos por faixas etárias.

Durante o meu estágio efetuei a revisão de tradução das seguintes obras infantojuvenis, as duas últimas originalmente escritas em língua espanhola e as restantes em inglês:

- *The Dog Squad / Brigada Canina*, de Andrew Clover;
- *The Big Cash Robbery / O Grande Golpe*, de Andrew Clover;
- *Book of Stuff / Cenas e Coisas*, de David Walliams;
- *The Ice Monster / O Monstro Que Veio do Gelo*, de David Walliams;
- *The World's Worst Children 3 / As Piores Crianças do Mundo 3*, de David Walliams;
- *Prize Pony / Pónei Campeão*, de Rosie Banks;
- *Yo, Elvis Riboldi / Eu, Elvis Riboldi*, de Bono Bidari;

- *Yo, Elvis Riboldi, y el restaurante chino / Elvis Riboldi e o restaurante chinês*, de Bono Bidari.

Revi, além destas obras infantojuvenis, a tradução da obra *Burning Up / A Arder*, de Jennifer Blackwood, originalmente escrita em inglês, que pertence à categoria de literatura erótica. Contudo, neste capítulo dedicar-me-ei essencialmente à revisão de obras infantojuvenis, não só porque o contacto que tive com estas foi muito maior e bastante mais aprofundado, como também porque as revisões que foram especialmente desafiantes para mim foram as de obras infantis, em virtude das particularidades desta tipologia, que mencionei anteriormente.

Todas estas revisões requereram o confronto sistemático do texto traduzido com o original, pelo que me foi facultado o original em papel (tal como referi, é importante a apreciação dos livros infantis em formato físico devido às ilustrações, que são melhor apreendidas neste formato), o ficheiro PDF, ou, na maioria dos casos, ambos. Tendo em consideração que a revisão de tradução é, em si mesma, também revisão de texto, para realizar esta tarefa recorri a todas as técnicas de revisão abordadas no capítulo dedicado à revisão de texto, mas o enfoque desta atividade recaiu essencialmente na revisão de tradução. Para além do necessário confronto do texto de origem com o original traduzido, as grandes novidades que a revisão de tradução me apresentou em comparação com a revisão de texto foram a necessidade de focar-me nas questões de equivalência e adequação ao contexto particular da língua de chegada; a necessidade de verificar casos de tradução literal, imprecisões e lapsos de tradução, ambiguidades e cognados; e de garantir coerência estilística, sintática e semântica.

Os erros ortográficos, de pontuação e sintaxe com os quais me deparei nas revisões de tradução foram semelhantes aos que corriji nas revisões de texto, pelo que não é prudente repeti-los. Assim sendo, neste capítulo focar-me-ei nos problemas e incoerências concretas de tradução, bastante comuns nas traduções de obras literárias.

Na tradução literária é muito importante atender à voz e ao estilo do autor, assim como é importante ter em conta o contexto linguístico e cultural do leitor a quem a tradução se dirige. Este último ponto é particularmente importante nos livros infantojuvenis, pois, sendo o público-alvo destes produtos editoriais infantil, é necessário que os termos e as expressões utilizadas sejam familiares às faixas etárias correspondentes.

Não foi aleatório ter começado este capítulo com uma abordagem teórica da literatura infantojuvenil pois é incontestável que rever uma tradução de um livro destinado a um público adulto nada tem que ver com a revisão de tradução de obras infantis, porque a linguagem e expressões utilizadas terão, forçosamente, de ser diferentes.

A título de exemplo, nos volumes da série *As Aventuras de Rory Branagan*, de Andrew Clover, deparei-me com alusões a pósteres de jogadores de futebol ingleses que existiam no quarto do protagonista da história, cujos nomes o tradutor não adaptou à língua de chegada. Seguramente, as crianças portuguesas não estarão familiarizadas com estas personalidades, pelo que, nestes casos, será prudente adaptá-las ao contexto de chegada. Neste caso, adaptei o nome do jogador em questão para o jogador de futebol português Cristiano Ronaldo. Outro exemplo, na revisão de tradução de outro livro infantil, foi o seguinte: “box of stomach-churning delights” fora traduzido como “caixa cheia destas delícias possíveis de induzir o vômito”. Pareceu-me uma proposta pouco clara e alterei para “caixa de delícias capazes de dar a volta à tripa”.

Relativamente a incorreções lexicais, posso mencionar a tradução de “guinea pig” para “hámster”, que corriji para “porquinho-da-índia”, não só porque é esta a tradução correta, mas também porque as ilustrações assim o indicavam. Outro exemplo, pertencente à obra *O Monstro Que Veio do Gelo*, de David Walliams, foi a frase “Elsie could see something was sticking out of the snow”. Analisando o contexto, percebe-se que “stick out” tem o sentido de “espreitar” e não de “sair”, como havia sido vertido pelo tradutor. Na mesma obra, deparei-me também com “Queen’s attendant”, traduzido como “secretário da rainha”, quando, na realidade, a tradução correta é “assistente da rainha”; e, noutra obra, “dialled the number” foi traduzido para “ligou o número”, sendo que deveria figurar “marcou o número”. Por outro lado, na obra *A Arder*, de Jennifer Blackwood, deparei-me com uma tradução literal: “5 o’clock shadow” para “sombra das cinco da tarde”. Na verdade, trata-se de uma expressão, cujo equivalente em português é “barba de três dias”.

Outros lapsos de tradução prendem-se com a falta de concordância verbal, de género ou de número. No exemplo “num caixa”, corriji para “numa caixa”; em “meu linda filha”, emendei para “minha linda filha”; “colete castanha de fazenda”, alterei para “colete castanho de fazenda”; “foi anunciado os nomes que”, mudei para “foram anunciados os nomes que”; e, por fim, deparei-me com “uma centena fizeram”, quando devia figurar “uma centena fez”.

A questão dos falsos amigos, a qual abordei anteriormente, também é bastante comum nas traduções, em particular nas originalmente escritas em espanhol, dadas as similitudes com o português. Um termo que frequentemente ocasiona traduções desadequadas é a conjunção espanhola “Todavía”, comumente traduzida para “Todavia” ou “Contudo”, tal como encontrei na tradução da obra *Eu, Elvis Riboldi*, de Andrew Clover. A tradução adequada, especialmente atendendo ao contexto, é “Ainda que”. Na mesma obra, outra situação exemplificadora desta problemática foi a frase “decidimos hacer unas reformas en nuestro hogar”, traduzido para “decidimos fazer umas reformas na nossa casinha”, que emendei para “decidimos fazer umas mudanças na nossa casinha”. Acrescentaria ainda um exemplo de tradução literal de uma expressão, “pero por lo demás tiene una salud a prueba de bomba”, como “mas de resto tem uma saúde à prova de bomba”, que corriji para “mas de resto tem uma saúde à prova de bala”.

A consistência é, como vimos, muito importante em qualquer texto. Assim, por exemplo, uma das traduções que revi apresentava as designações de desportos em tradução portuguesa, com a exceção de “baseball”, que aparecia escrito em inglês e em itálico. Assim sendo, sugeri a tradução deste termo para “basebol”, uma vez que de outra forma o texto não seria apresentado de modo uniforme e consistente.

Outro procedimento a que recorri em determinadas revisões foi a simplificação de alguns segmentos de frase, em particular através da eliminação de redundâncias. No exemplo “she stepped on it [um *skate*]”, o tradutor escreveu “Pôs um pé sobre ele”, mas achei oportuna, dado o contexto e com o intuito de reforçar a situação caricata que estava a ser retratada, a simplificação “Pisou o *skate*”. Ainda neste contexto, achei pertinente também a modificação de algumas palavras escolhidas pelo tradutor – algumas vezes por sinónimos – que exprimiam mais adequadamente aquilo que o autor realmente quis comunicar em inglês ou aquilo que as próprias ilustrações indicavam. A título de exemplo, numa passagem o tradutor escreveu “estava a ficar terrivelmente frio”, que eu alterei para “estava a ficar terrivelmente gelado”, porque as ilustrações mostravam uma situação de frio extremo, a ponto de a personagem estar a ficar coberto de gelo. Outra situação exemplificadora disto é o segmento de frase “conseguiu sentir a pele a repuxar”, que eu emendei para “conseguiu sentir a pele a esticar muito”, sendo que a minha escolha se prendeu essencialmente com o estilo e com a sonoridade da frase; e “os seus olhos ficaram cheios de lágrimas”, que alterei para “os seus olhos encheram-se de lágrimas”.

Quando o público-alvo do texto que está a ser trabalhado é infantil, é deveras importante ter-se em atenção a linguagem utilizada, tal como referi anteriormente. A título de exemplo, na revisão de tradução do livro *As Piores Crianças do Mundo 3*, de David Walliams, deparei-me com a tradução de “he’s a muppet” para “ele é um otário”, o que denota bastante agressividade e não é adequado ao público-alvo em questão. Assim sendo, sugeri duas opções, para depois a editora Andrea Silva optar: “ele é um totó” e “ele é um cromo”, sendo que ambas as expressões se encaixam no género de insulto que é apropriado para as crianças, uma vez que não é violento e pode inclusivamente ser associado a uma conotação amistosa.

Outro elemento deveras habitual nos livros infantojuvenis são os jogos de palavras, os quais verifiquei com bastante cuidado. Um exemplo desta situação é “Pictionary (he wanted a dictionary, but couldn’t spell it)”, que traduzi para “Dicionário de bolos (ele queria um dicionário de bolso, mas escreveu mal)”, uma vez que a tradução original não dava importância ao sentido do jogo de palavras. Também me deparei com uma situação semelhante na adaptação do nome de uma personagem, “Pitch”, que foi traduzido como “Pitada”. Inicialmente, emendei a tradução do nome para “Minorca”, uma vez que considerava que esta era uma tradução mais adequada ao público-alvo e ao contexto, em particular porque a alcunha tem como objetivo simbolizar a pequena estatura da personagem. Contudo, dado que posteriormente figurava o jogo de palavras “Pitada fez uma pitada”, este fator influenciou a tradução do nome próprio da personagem.

Por fim, devo mencionar que durante o meu trabalho com livros infantojuvenis tive também oportunidade de participar no processo de tradução dos títulos de algumas obras. O tradutor do terceiro volume da série *As Aventuras de Rory Branagan*, cujo título original é *The Big Cash Robbery*, originalmente traduziu-o como “O Grande Roubo do Dinheiro”; contudo, a editora Andrea e eu achámos este título pouco impactante e pouco atrativo. Assim sendo, após algumas tentativas, chegámos ao título “O Grande Golpe”. Uma situação similar aconteceu com o livro *The Ice Monster*, de David Walliams, embora por motivos diferentes. Inicialmente, este título fora traduzido para “O Monstro do Gelo”, que é apropriado. Porém, em termos gráficos, a capa do livro beneficiaria se o título ocupasse mais espaço em branco pois havia demasiados espaços por preencher. Então, a editora Andrea Silva optou pela tradução “O Monstro Que Veio do Gelo”, que não perde o sentido

do título original e permitiu que os objetivos da DEL-P para a capa deste livro fossem alcançados.

5.2.2. Tradução e redação de sinopses e outros paratextos

O trabalho quotidiano dos editores requer algumas tarefas pontuais de tradução, particularmente de pequenos textos, que não exigem os serviços de um tradutor profissional. Durante o meu estágio, pude comprovar isto mesmo com a tradução de sinopses e de outros paratextos que são usualmente incluídos na capa e contracapa das respetivas obras. No caso das sinopses, o que se tornou verdadeiramente desafiante foi o facto de ter a possibilidade de as adaptar, tendo em vista o novo público-leitor português. A título de exemplo, muitas vezes as sinopses inglesas aludem a elementos que não são familiares aos leitores portugueses, então, nestes casos, uma tradução direta e totalmente fiel não terá bom resultado. Assim sendo, as sinopses e os paratextos por mim redigidos combinaram trabalho de tradução e de redação original.

Além de algumas sinopses de obras infantojuvenis, traduzi uma sinopse e outros paratextos de um livro de não ficção, direcionado ao público adulto. Escusado será dizer que o tipo de livro que está a ser trabalhado e o público-alvo a que este se destina influencia sobremaneira o modo como a sinopse será concebida ou a forma como uma sinopse pré-existente será adaptada. Além disso, é inegável a relação estreita que existe entre a sinopse e a estratégia de comunicação e *marketing* da obra, que visa dar a conhecer o produto da melhor forma possível ao consumidor final, de modo a maximizar as vendas (cf. Mendes, 2016: 62). Embora estas estratégias sejam, regra geral, levadas a cabo numa etapa posterior, é bastante importante tê-las em conta aquando da redação da sinopse.

Passarei agora a debruçar-me sobre sinopses de livros de ficção. Tal como as de livros enquadrados noutras tipologias, as sinopses de livros de ficção devem ser curtas e não é prudente que incluam todos os subenredos ou personagens da história, o que significa que devem “ir diretas ao assunto” (Mendes, 2016: 108). Quando os leitores estão numa livraria, têm uma oferta variadíssima de livros à sua disposição e, dado que muito provavelmente não terão disponibilidade para se dedicarem a cada um dos títulos, é importante que a sinopse vá ao cerne da questão; caso contrário, é provável que o leitor

pouse o livro e passe para o seguinte. Além disso, é importante mencionar que quando se escreve uma sinopse, está implícita a necessidade de jamais se revelar o final ou inclusivamente detalhes importantes à compreensão geral da trama, já que não é o intuito da sinopse desvendar estes aspetos – esta deverá dizer o suficiente para captar a atenção do leitor sem revelar demasiado do seu conteúdo. Posto isto, é crucial manter a sinopse objetiva e focada no tema, no enredo e personagens principais e despi-la de tudo aquilo que não é essencial.

Além disso, é importante compreender que quantos mais elementos o editor pretender incluir na capa e na contracapa, mais curta terá de ser a sinopse. Tal sucedeu com uma das sinopses que traduzi, uma vez que a editora Andrea Silva pretendia colocar na contracapa imagens dos livros do mesmo autor, anteriormente publicados pela Porto Editora, o que exigiu que a sinopse tivesse de ser mais breve em comparação com a sinopse original. Nestes casos – que foi o que fiz nesta situação – geralmente redige-se a sinopse na íntegra e encurta-se posteriormente, uma vez que, ainda que o texto completo possa não figurar na contracapa da obra, tem outras finalidades, nomeadamente podendo ser utilizado para a ficha de produto do livro ou para a página *web* da Porto Editora ou da livraria *online* Wook.

É vantajoso que a sinopse, valorizando a objetividade acima de tudo (cf. Mendes, 2016: 109), tire proveito dos elementos e mensagens mais cativantes da história, dado que a ideia que o editor procura passar é a de que a história, o espaço em que se desenrola e as personagens são interessantes, com o propósito de despertar curiosidade no leitor. De facto, a revelação do contexto espacial e temporal poderá ser importante, dado que o leitor ficará com uma perceção da autenticidade da história, ainda que estas informações possam não ser relevantes para alguns tipos de obras, nomeadamente as de não ficção.

Dado que a sinopse de um livro funciona como o seu cartão de visita, é importante fazer sobressair os “méritos” do livro em causa. Alguns adjetivos muito utilizados nas sinopses são *surpreendente*, *inesquecível*, *chocante* e *inesperado*, e nos livros infantojuvenis é comum figurar palavras como *engraçado*, *divertido*, *animado*, etc. Contudo, é importante reter que a utilização de adjetivos em demasia não é prudente e pode mesmo ter um efeito contrário ao desejado.

A par dos já referidos adjetivos, outro elemento muito frequente nas sinopses é a indicação do público a que o livro se destina, muitas vezes acompanhada de referências a

outros livros mais ou menos próximos (no plano temático ou a nível da história). Um exemplo: “Se gostou do livro x, y certamente será do seu agrado”. Esta estratégia de inclusão de frases curtas mas chamativas e intrigantes é usualmente utilizada no início e no final da sinopse, de modo a que o leitor sinta desde o início interesse em ler a história ou termine a leitura da sinopse com a mesma intenção.

Começando pelo meu trabalho com obras infantojuvenis, na Porto Editora traduzi e redigi as sinopses de algumas obras de David Walliams – *As Piores Crianças do Mundo 3*, *Cenas e coisas* e *O Monstro Que Veio do Gelo* – assim como de outros pequenos textos que usualmente figuram nas capas e contracapas destes livros. No caso de *As Piores Crianças do Mundo 3*, comecei por traduzir o pequeno paratexto presente na capa da obra, e depois traduzi a respetiva sinopse, fazendo alguns ajustes:

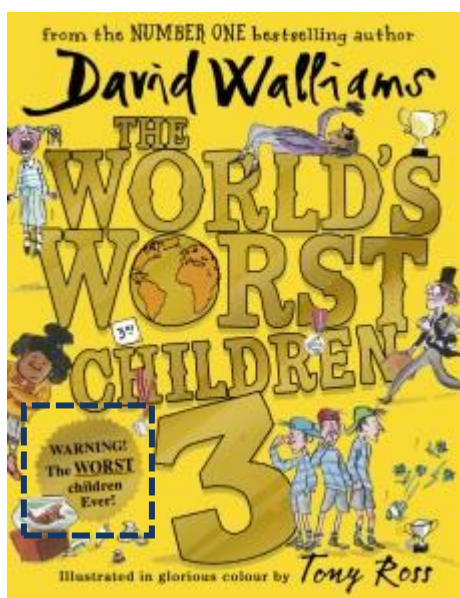


Figura 2: Capa da obra *As Piores Crianças do Mundo 3* em inglês, com o paratexto que traduzi assinalado

“Aviso!
As piores
crianças
de sempre!”

“BE WARNED! WORST CHILDREN EVER INSIDE...”

Prepare yourself for ten hilarious and horrendous stories about the absolute worst children ever. Read on at your peril!

These brand-new tales of the World's Worst Children are set to appal and delight young readers: from Boastful Barnadas, who is so big-headed he might just explode, to Tandy and her titanic tantrums – and who *will* be crowned Bully of the Year?

This compendium of revolting boys and horrid girls is brought to you by the phenomenal number-one bestseller David Walliams, and every story is illustrated in glorious and gruesome colour by the artistic genius Tony Ross."

“Estás avisado! Piores crianças de sempre cá dentro...

Prepara-te para dez hilariantes e terríveis histórias sobre as piores crianças que podes imaginar. Lê-as por tua conta e risco!

Estas histórias novas em folha das Piores Crianças do Mundo servem para aterrorizar e encantar os pequenos leitores: desde o Fernão Fanfarrão, que tem ideias tão presunçosas que a sua cabeça quase explode, à Zira e às suas birras monumentais – quem *será* a criança mais malcomportada do ano?

Esta compilação de meninos revoltantes e raparigas terríveis foi criada pelo fenomenal sucesso literário chamado David Walliams, e as histórias são ilustradas a cores vivas e brilhantes pela mão do genial artista Tony Ross."

De seguida, apresento a sinopse, os paratextos e a respetiva tradução do livro *Cenas e coisas*, do mesmo autor:

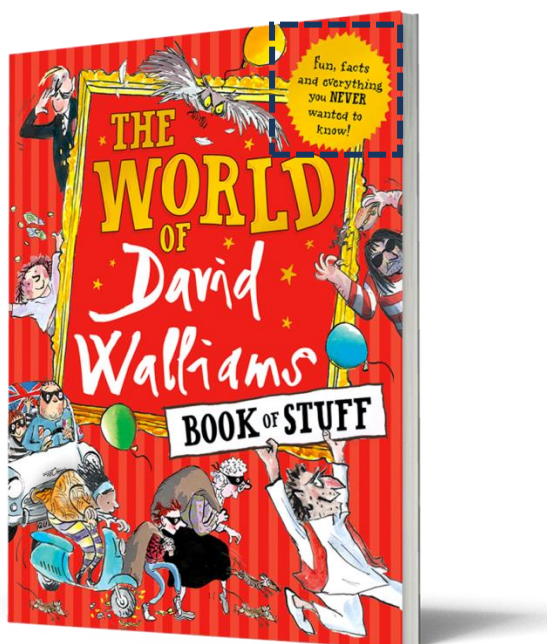


Figura 3: Capa do livro *Cenas e Coisas* em inglês, com o paratexto que traduzi assinalado

“Diversão, factos
e tudo o que
NUNCA
quiseste saber!”

“Welcome to the World of David Walliams.

This spectacularly funny book is bursting with Walliams wonderment!

Brilliant character quizzes, fabulous fun facts and insider sneak peeks all in glorious full colour.

Have fun designing your own Walliams book cover, learn to draw line Tony Ross and meet Raj in a brand-new comic book adventure, never seen before! You even get exclusive access to behind-the-scenes content from David Walliams himself!

Hour of entertainment For Walliams super fans, new fans and anyone who likes laughing out loud a lot!”

“Bem-vindos ao mundo de David Walliams!

Este livro tremendamente engraçado está repleto de Walliamrabilhas!

Vais encontrar questionários incríveis sobre as personagens, curiosidades hilariantes e espreitadelas exclusivas, tudo a cores vivas e brilhantes.

Diverte-te a criar a tua própria capa de um livro de Walliams, aprende a conduzir um avião e encontra o Raj numa aventura nova em folha, nunca antes vista! Vê bem, até tens acesso exclusivo aos bastidores do mundo do próprio David Walliams!

Horas de diversão para os super-fãs de Walliams, novos fãs e qualquer um que goste de rir às gargalhadas!”

Por fim, apresento o paratexto original e a tradução da sinopse do livro *O Monstro Que Veio do Gelo*, do mesmo autor:

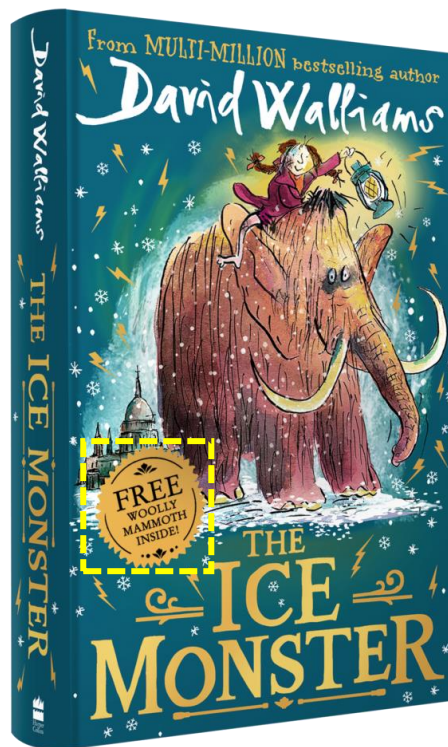


Figura 4: Capa do livro *O Monstro Que Veio do Gelo* em inglês, com o paratexto que traduzi assinalado

“OFERTA
1
MAMUTE LANUDO!”

“ICE MONSTER FOUND IN ARCTIC!

London, 1899

When Elsie, an orphan on the streets of Victorian London, hears about the mysterious Ice Monster – a woolly mammoth found at the North Pole – she’s determined to discover more...

A chance encounter brings Elsie face to face with the creature, and sparks the adventure of a lifetime – from London to the heart of the Arctic!

Heroes come in all different shapes and sizes in David Walliams’ biggest and most epic adventure yet!”

“MONSTRO DO GELO ENCONTRADO NO ÁRTICO!

Londres, 1899

Quando Elise, uma órfã que vive nas ruas da Londres vitoriana, ouve falar do misterioso Monstro do Gelo – um mamute lanudo encontrado e capturado no Polo Norte – ela faz tudo o que está ao seu alcance para saber mais sobre ele.

Pouco depois, a menina encontra-se frente a frente com a criatura e sente de imediato um enorme afeto por ela. Rapidamente, Elsie embarca na aventura da sua vida, partindo de Londres e atravessando o alto mar, tudo para levar o mamute de volta para o Polo Norte.

Esta é a maior e mais épica aventura de David Walliams, que mostra que os heróis vêm em todos os tamanhos e feitios.”

Durante o estágio não tive apenas oportunidade de traduzir e redigir sinopses de livros infantojuvenis, sendo que traduzi a sinopse, a biografia do autor e críticas literárias da obra de não ficção *Notes on a nervous planet*, de Matt Haig, que em Portugal ficou traduzida como *O mundo à beira de um ataque de nervos*. Contrariamente ao que aconteceu com as traduções dos paratextos dos livros que apresentei anteriormente, a tradução dos paratextos deste livro procurou ser uma tradução muito chegada ao original.

Para esta tradução, recorri ao livro em formato físico e traduzi os textos consultando diretamente os paratextos. A capa do livro, como pode ser verificado na Figura 5, tem duas breves críticas, que traduzi:

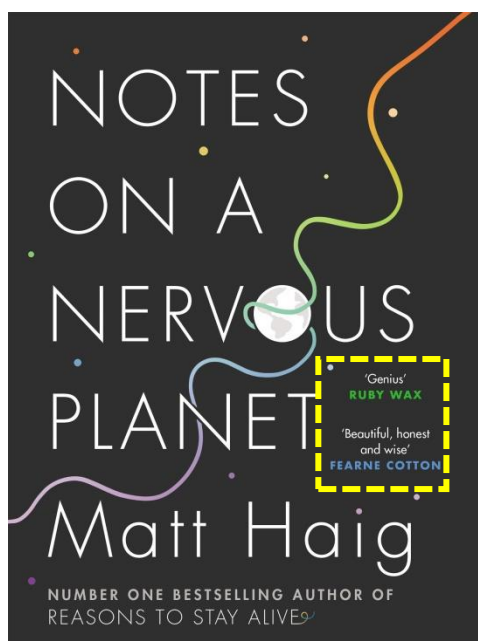


Figura 5: Capa do livro *O mundo à beira de um ataque de nervos* em inglês, com os paratextos que traduzi assinalados

“Genial”

Rubu Wax

“Encantador, honesto e inteligente”

Fearne Cotton

Na contracapa, por sua vez, também figuram alguns excertos de resenhas e duas perguntas retóricas, igualmente traduzidas para a edição portuguesa:

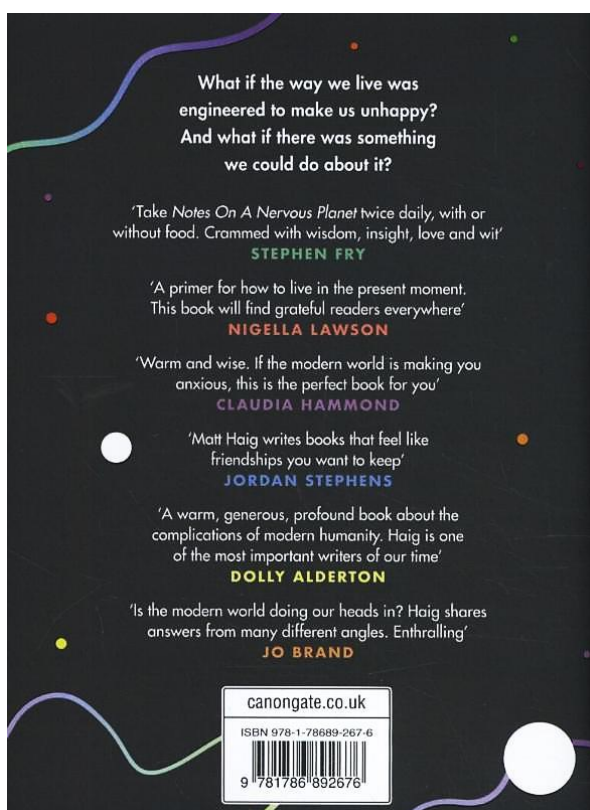


Figura 6: Contracapa do livro *O mundo à beira de um ataque de nervos*, que apresenta os paratextos que traduzi

“E se o modo como vivemos estivesse programado para nos deixar infelizes?
E se houver algo que possamos fazer acerca disso?”

“Tome duas doses diárias de *O mundo à beira de um ataque de nervos*, com ou sem comida. Cheio de sabedoria, reflexão e perspicácia”

STEPHEN FRY

“Um manual que lhe ensina a viver no momento presente. Este livro irá cruzar-se com leitores agradecidos em todo o lado”

NIGELLA LAWSON

“Reconfortante e inteligente. Se o mundo moderno estiver a torná-lo ansioso, este é o livro perfeito para si”

CLAUDIA HAMMOND

“Matt Haig escreve livros que se assemelham a amizades que queremos preservar”

JORDAN STEPHENS

“Um livro reconfortante, generoso e profundo sobre as adversidades da humanidade contemporânea. Haig é um dos mais importantes escritores desta geração”

DOLLY ALDERTON

“Estará o mundo moderno a dar-nos a volta à cabeça? Haig partilha respostas de muitos ângulos e perspectivas diferentes. Fascinante”

JO BRAND”

É nas badanas da obra em inglês que se encontra uma breve apresentação do autor, bem como a sinopse da obra, que apresento de seguida, juntamente com a respetiva tradução:

“The world is messing with our minds.

Rates of stress and anxiety are rising. A fast, nervous planet is creating fast and nervous lives. We are more connected, yet feel more alone. And we are encouraged to worry about everything from world politics to our body mass index.

- How can we stay sane on a planet that makes us mad?

- How do we stay human in a technological world?

- How do we feel happy when we are encouraged to be anxious?

After experiencing years of anxiety and panic attacks, these questions became urgent matters of life and death for Matt Haig. And he began to look for the link between what he felt and the world around him. Notes on a Nervous Planet is a personal and vital look at how to feel happy, human and whole in the twenty-first century.”

“O mundo está a causar um caos nas nossas mentes.

Os índices de stress e ansiedade estão a subir. Um planeta acelerado e ansioso está a criar vidas igualmente aceleradas e ansiosas. Estamos cada vez mais

ligados uns aos outros e, no entanto, cada vez mais isolados. E somos encorajados a preocuparmo-nos com tudo, desde a política ao nosso índice de massa corporal.

- Como manter o equilíbrio num planeta que nos enlouquece?
- Como preservar a humanidade numa era tão obsessivamente tecnológica?
- Como ser feliz quando somos incentivados a sentirmo-nos ansiosos?

Depois de viver anos de ansiedade e ataques de pânico, estas dúvidas tornaram-se questões urgentes de vida e de morte para Matt Haig. Foi nesse momento que começou a sua demanda pela ligação entre aquilo que ele sentia e o mundo à sua volta. *O mundo à beira de um ataque de nervos* oferece uma visão pessoal e importante que procura compreender de que forma é que nos podemos sentir felizes, humanos e íntegros em pleno século XXI.”

Nas badanas encontra-se ainda uma pequena biografia do autor da obra, que carecia apenas de alterações de pormenor, nomeadamente no que concerne à referência a obras que não foram publicadas em Portugal pela Porto Editora:

“MATT HAIG is the number one bestselling author of *Reasons to Stay Alive* and six highly acclaimed novels for adults, including *How to Stop Time*, *The Humans* and *The Radleys*. He has also written award-winning children’s novels. He has sold more than a million books in the UK and his work has been translated into over forty languages.”

“MATT HAIG é o autor *bestseller* de vários romances e de *Razões para Viver*. Também tem escrito vários livros para crianças, muitos deles premiados. Vendeu mais de um milhão de livros no Reino Unido e o seu trabalho foi traduzido para mais de 40 línguas.”

Em suma, o grande desafio da tarefa de tradução e redação de sinopses foi, sem dúvida, perceber de que modo é que poderia adaptar as informações que chegam ao leitor em inglês ao contexto português. Escusado será dizer que foi igualmente desafiante ser capaz de empregar uma linguagem apelativa e que funcionasse convenientemente para os diferentes públicos-alvo das várias obras.

Quando me delegaram esta tarefa, percebi rapidamente que tinha em mãos um dos trabalhos mais importantes da construção da imagem do livro. Sendo as sinopses um

primeiro elemento de contacto do leitor com a obra, e sendo elas suscetíveis de captar a sua atenção e, em consequência, propiciar a compra do livro, compreendi que esta é uma tarefa de grande responsabilidade. Assim, aquando da redação ou adaptação de uma sinopse, não nos podemos cingir a “dar uma ideia” daquilo que o livro trata. Para escrever uma sinopse apelativa e que faça jus ao conteúdo do livro, é importante colocarmo-nos no lugar dos potenciais leitores e experimentarmos ler as sinopses e os outros paratextos segundo a sua perspetiva.

6. Tarefas pontuais

Para além das tarefas principais que efetuei na Porto Editora, as quais elenquei e desenvolvi nos capítulos anteriores, o dia a dia numa editora também pressupõe a realização de outras tarefas mais pontuais, mas ainda assim não menos importantes. Incidirei com mais detalhe em duas destas tarefas, que realizei com mais regularidade e que supuseram um trabalho acrescido – pesquisas de imagens e realização de contraprovas – e, por fim, apresentarei aquelas em que trabalhei menos frequentemente.

6.1. Pesquisas de imagens

O *design* das capas é um dos elementos mais importantes no livro, funcionando como o seu rosto e a forma do conteúdo (cf. Mendes, 2016: 208). Sendo as capas muito provavelmente o primeiro elemento do livro que o leitor verá, estas desempenham um papel decisivo, uma vez que a possibilidade de atraírem a atenção do leitor é o que muitas vezes motiva a decisão de compra – este elemento constitui, deste modo, o principal meio de promoção da obra junto do público. Estes pressupostos levam-nos a constatar que a capa é, assim, um importante elemento de *marketing* e comunicação, pelo que a conceção de uma capa com um *design* apelativo, adequado à obra em questão e que simultaneamente se enquadre no catálogo da editora, é essencial.

Desde o momento em que o editor sabe que irá publicar um determinado livro, ele comunicará ao *designer* que precisa de uma capa (cf. Mendes, 2016: 60). O *designer* pode ter acesso ao texto e até lê-lo para se inspirar, mas na maioria dos casos tal não é, por motivos de gestão de trabalho, viável ou produtivo. Regra geral, este profissional trabalha o *design* da capa com base num resumo e nas indicações dadas pelo editor – aquilo a que se chama de *briefing* – ou pelo departamento de *marketing* (cf. *ibidem*), que também tem influência sobre estas decisões. Normalmente, e tal aplica-se à Porto Editora, o *designer* cria várias versões de uma mesma capa, não só para que haja variedade de escolha, mas também para que os editores, mediante as diferentes possibilidades, sejam capazes de identificar a capa que funciona melhor para o conteúdo ou para o público-alvo em questão.

No que concerne às obras estrangeiras, o editor pode optar por manter ou adaptar a capa original – se considerar que se adequa ao público português e ao catálogo da DEL-P –, mas noutros casos a capa é criada de raiz. Na primeira situação, devem ser adquiridos os direitos de reprodução (que não estão implícitos na compra dos direitos de tradução da obra), o que muitas vezes pressupõe a compra das diferentes imagens utilizadas na capa, mas tal pode não compensar o investimento. Contudo, em determinados casos, mesmo que a compra das imagens da capa original implique um investimento considerável, pode ser pertinente considerar esta possibilidade, uma vez que pode ajudar a que o leitor português faça uma associação direta entre a obra publicada pela Porto Editora e um êxito internacional. A Figura 7 ilustra um exemplo em que a capa adotada pela DEL-P é bastante semelhante à original, ao passo que a Figura 8 mostra a situação oposta.



Figura 7: Capa original e respetiva versão portuguesa da obra *The Lost Flowers of Alice Hart* / *As Flores Perdidas de Alice Hart*, de Holly Ringland



Figura 8: Capa original e respetiva versão portuguesa da obra *The Good Doctor of Warsaw* / *Os meninos de Varsóvia*, de Elisabeth Gifford

Outra possibilidade que é também importante abordar consiste na criação de uma nova capa que proporcione a ligação com o mundo das artes e do espetáculo, nomeadamente quando a editora procura tirar proveito da estreia da adaptação cinematográfica de uma determinada obra. A razão por detrás desta estratégia prende-se com a possibilidade de o leitor fazer uma associação entre a capa da obra e o filme. Para tal, incluem-se geralmente na capa elementos alusivos ao filme ou esta pode inclusivamente ter como base o póster promocional da adaptação cinematográfica, que foi o que aconteceu, por exemplo, com a obra *O Quarto de Jack* (Figura 9), publicada pela primeira vez pela Porto Editora no final de 2011. Em 2016, depois de a obra ter sido adaptada ao cinema e ter recebido quatro nomeações para os Óscares, a DEL-P desenvolveu uma nova edição, sendo que a capa criada foi baseada no póster promocional do filme.



Figura 9: Capa original portuguesa do livro *O Quarto de Jack*, de Emma Donoghue; póster publicitário da adaptação cinematográfica; e reedição do livro, com a capa inspirada no filme

Na Porto Editora, quando os editores recebem as capas desenvolvidas pelos *designers*, partilham-nas com o restante departamento e a equipa faz, em conjunto, um *brainstorming*, durante o qual cada profissional pode opinar, propor ajustes e revelar qual das capas é, no seu entender, a mais adequada. Durante o meu estágio participei em diversos momentos de *brainstorming* sobre várias capas, tendo inclusivamente chegado a dar a minha opinião, que foi, ainda que com a minha inexperiência na área, bem recebida pelos colegas da DEL-P.

No caso de obras de autores portugueses, a escolha final da capa pertence à editora. Com efeito, o autor tem o direito de ver a capa antes da impressão do livro e de opinar sobre a mesma, mas a palavra final cabe à casa editora, pois é o editor que possui o conhecimento necessário sobre o *design* editorial a que o mercado reage melhor (cf. Mendes, 2016: 60, 149). Contudo, na Porto Editora a opinião dos autores é sempre valorizada, sendo que eles são, em todos os momentos, chamados a dar a sua opinião e a aprovar o *design* das capas, o que significa que a capa escolhida nunca vai contra a vontade do escritor. Assim sendo, a capa refletirá os critérios que a editora e o autor consideram importantes, em particular no que concerne à adequação ao mercado, à imagem geral da marca editorial, ao conteúdo da obra e aos interesses do autor.

Um dos elementos mais importantes nas capas são as imagens ou as ilustrações que geralmente – em particular nas obras de ficção – nelas surgem. Embora o grafismo da capa seja criado pelo *designer* – o que inclui as imagens e os textos necessários (cf. *ibidem*: 150) –, os editores também podem participar, quando consideram prudente, na pesquisa das imagens a incluir nas capas. Durante o meu estágio realizei esta tarefa de pesquisa de imagens no caso de duas obras – *Amantes de Buenos Aires*, de Alberto S. Santos, e *Educar com Mindfulness na Adolescência*, de Mikaela Övén.

A obra mais recente de Alberto S. Santos trata uma relação amorosa entre duas mulheres, pelo que a minha tarefa foi procurar e reunir imagens que retratassem uma proximidade entre duas pessoas do sexo feminino, sendo que a editora Mónica Magalhães pretendia que a imagem não fosse demasiado explícita ou erótica. Uma vez que esta relação, baseada numa história real, ocorreu no início do século XX, durante este processo tive também de ter em atenção as vestes das modelos, nomeadamente procurando fotografias nas quais estas usavam roupas que remetessem para esta época. Após reunidas variadas imagens – em conjunto com a editora Mónica Magalhães, que foi quem me incumbiu desta tarefa – e apreciadas diferentes capas nas quais constavam algumas das imagens reunidas, a fotografia escolhida foi a que se pode ver na capa oficial do livro *Amantes de Buenos Aires*:



Figura 10: Capa do livro *Amantes de Buenos Aires*, de Alberto S. Santos

Também realizei a tarefa de pesquisa de imagens para o novo livro da autora Mikaela Övén, *Educar com Mindfulness na Adolescência*. Para este livro, a editora Mônica Magalhães e a autora pretendiam uma fotografia que refletisse, em simultâneo, afeto e divertimento entre uma mãe e a sua filha adolescente. A capa deste livro tem como propósito evidenciar uma evolução em relação ao último livro publicado pela autora (Figura 11), em cuja capa figura a imagem de uma mãe e da sua filha criança.

Uma adversidade com a qual a editora Mônica Magalhães e eu nos deparamos nesta pesquisa de imagens foi a dificuldade em encontrar fotografias que espelhassem não só os sentimentos pretendidos, mas também que uma das raparigas fotografadas aparentasse ser uma adolescente. O que aconteceu em muitos casos foi reunirmos fotografias apelativas, que correspondiam ao que procurávamos e que, em termos gráficos, funcionariam eficazmente como imagem da capa do livro, porém a rapariga mais jovem era uma criança ou uma pré-adolescente. Em contrapartida, também ocorreu reunirmos fotografias nas quais a aparência de ambas as raparigas fotografadas era bastante madura, existindo pouco contraste de idades.

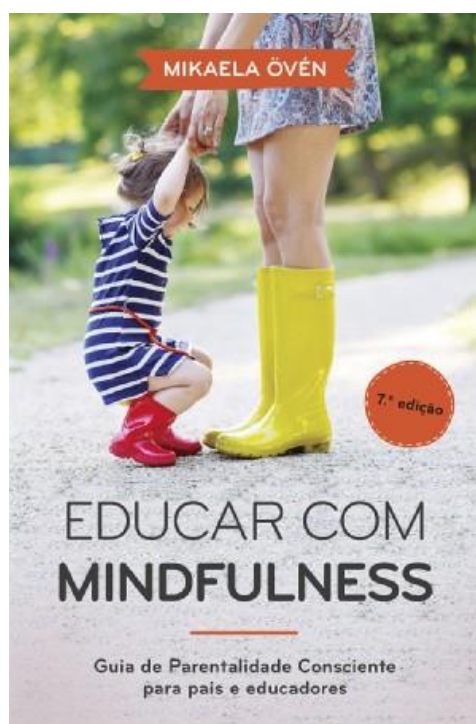


Figura 11: Capa do livro *Educar com Mindfulness*, de Mikaela Övén

No seguimento disto, a editora Mónica Magalhães e a autora Mikaela Övén selecionaram uma imagem que eu encontrei para a capa, que mostrava uma mãe e uma adolescente num ambiente alegre. Contudo, após alguma discussão e análise das diferentes possibilidades, a autora acabou por optar fazer uma sessão fotográfica com a sua filha adolescente, sendo que o intuito era que desta sessão surgisse uma fotografia adequada para ser utilizada como capa do livro. A sessão foi realizada pelo Gabinete de Fotografia da Porto Editora, num jardim da cidade do Porto, e as fotografias que a editora Mónica Magalhães e eu procurámos não foram desaproveitadas, uma vez que algumas delas serviram de inspiração para a sessão fotográfica. Na Figura 12 pode observar-se a capa final do livro.



Figura 12: Capa do livro *Educar com Mindfulness na Adolescência*, de Mikaela Övén

Naturalmente, em ambas as pesquisas, após as imagens serem avaliadas e enviadas aos autores, caso nenhuma delas se encaixasse no que era pretendido, haveria que realizar novas pesquisas, muitas vezes recorrendo a outras bases de imagens⁵⁸. Com esta tarefa

⁵⁸ As principais bases de imagens a que recorri para estas pesquisas, as quais me foram indicadas pela editora Mónica Magalhães, são as seguintes: shutterstock (a mais utilizada pela DEL-P), istockphoto, gettyimages, trevillion, arcangel e Fotobranco.

compreendi que nas bases de imagens existe uma quantidade imensa de fotografias – sendo que a vasta maioria dificilmente corresponde ao pretendido –, tendo sido, então, importante ter espírito crítico e, avaliando-as, ser capaz de filtrar o que realmente importava.

6.2. Realização de contraprovas

A partir do momento em que os editores dispõem do ficheiro final, em formato digital, com o texto e as ilustrações preparados e prontos a serem paginados, este é enviado para a Divisão de Pré-Impressão, o departamento que trata da paginação de todas as obras da DEL-P e que se encontra no mesmo piso que esta última. A proximidade entre os dois departamentos propicia a fácil comunicação entre os profissionais que trabalham na conceção de uma determinada obra, assim como a entrega das provas físicas, nos distintos momentos de paginação. Depois de os paginadores terminarem a paginação da obra, no programa Adobe InDesign, o miolo da obra é entregue ao editor correspondente sob a forma de uma primeira prova apresentada em cadernos, os quais pretendem simular os cadernos da impressão final. Esta primeira prova, denominada P1, é revista e o editor ou o revisor procede às necessárias emendas, o que normalmente origina novas provas (P2, P3, e assim sucessivamente), pelo que este processo se repete até a prova não necessitar de mais nenhuma alteração. É nesta altura – quando aparentemente não existe mais nenhuma alteração a aplicar – que o ficheiro é enviado para “chapa”, no Bloco Gráfico da Maia.

As provas subsequentes supramencionadas vão sendo entregues ao editor ou ao revisor, depois de serem efetuadas as correções das emendas da prova anterior. Na revisão destas provas tive não só de me certificar de que a formatação, o *layout* e o texto estavam corretos, como também que as emendas feitas na prova anterior tinham sido devidamente introduzidas na nova prova – este processo é chamado contraprova. Na realização das contraprovas, confrontava a prova anterior com a mais recente e, caso alguma das emendas não tivesse sido introduzida ou caso tivesse sido introduzida incorretamente, fazia uma nova emenda para que a prova pudesse ser corrigida novamente. Algumas vezes, para além da contraprova, também me era pedido pelos editores que realizasse uma nova revisão de texto.

Durante o meu estágio, procedi à contraprova das seguintes obras, sendo que já tinha realizado a revisão de texto de algumas delas:

- *Os meus pais estão a envelhecer*, de Maria José da Silveira Nuncio e Carla Rocha;
- *Avaliação em Creche*, de Cindy Mutschen Carvalho e Gabriela Portugal;
- *A rapariga que veio do frio*, de Gilberto Pinto;
- *Marcelo – Presidente todos os dias*, de Felisbela Lopes e Leonete Botelho;
- *Cenas e coisas*, de David Walliams;
- *As Piores Crianças do Mundo 3*, de David Walliams;
- *#YÄMMI: partilhe momentos e bem-estar*
- *Bíblia dos Cuidados da Pele*, da Dra. Anjali Mahto;
- *Novo Regime do Arrendamento Urbano*.

Naturalmente, à medida que efetuava a contraprova de algumas obras, detetava inadvertidamente outros erros e incongruências. Na contraprova do livro *Marcelo - Presidente todos os dias*, nas citações presentes no livro foi comum detetar a ausência de uniformização na utilização de ponto final depois ou antes das aspas; deparei-me com a presença de tanto “Ministro” como “ministro”; certifiquei-me de que nenhuma linha do texto terminava com um nome próprio hifenizado (por exemplo, Gute-); e encontrei preposições em demasia. Além disso, revi as legendas de todas as fotografias que figuravam no livro e constatei falta de consistência, uma vez que algumas não seguiam a mesma formatação, nomeadamente no que concerne à indicação dos direitos autorais (©). Contudo, o erro mais significativo que o editor Álvaro Carvalho e eu detetámos foi, na legenda de uma fotografia, a palavra “Macedo” ao invés de “Marcelo”.

Na contraprova da obra *Bíblia dos Cuidados da Pele*, por outro lado, o principal problema encontrado foi o incorreto emprego dos termos “Sol”, que deve ser utilizado quando o autor se refere ao astro, e “sol”, quando se refere à luz solar. Para que não me escapasse nenhuma destas ocorrências, a editora Rita Vanez forneceu-me o PDF da obra, para que fizesse uma pesquisa automática dos termos e detetasse facilmente todas as situações que necessitavam de emenda. Além disto, outras incongruências com que me

deparei nesta contraprova incluíram inconsistências ao nível do Acordo Ortográfico (“cor-de-rosa” e “cor de rosa”, por exemplo) e situações de órfãos e viúvas, tendo, nas emendas, especificado de que modo é que a situação poderia ser resolvida.

Na obra *#YÄMMI: partilhe momentos e bem-estar* encontrei algumas incongruências que nem o editor Vítor Gonçalves nem eu havíamos detetado durante o processo de revisão de texto. No momento em que fazia a contraprova deste livro de receitas, identifiquei um erro de formatação: os tempos de duração de cada receita figuravam na forma “1h20 min”, que emendei para “1 h 20 min”. Este problema foi recorrente ao longo do livro, o que exigiu redobrada atenção da minha parte para que não me escapasse nenhuma destas ocorrências.

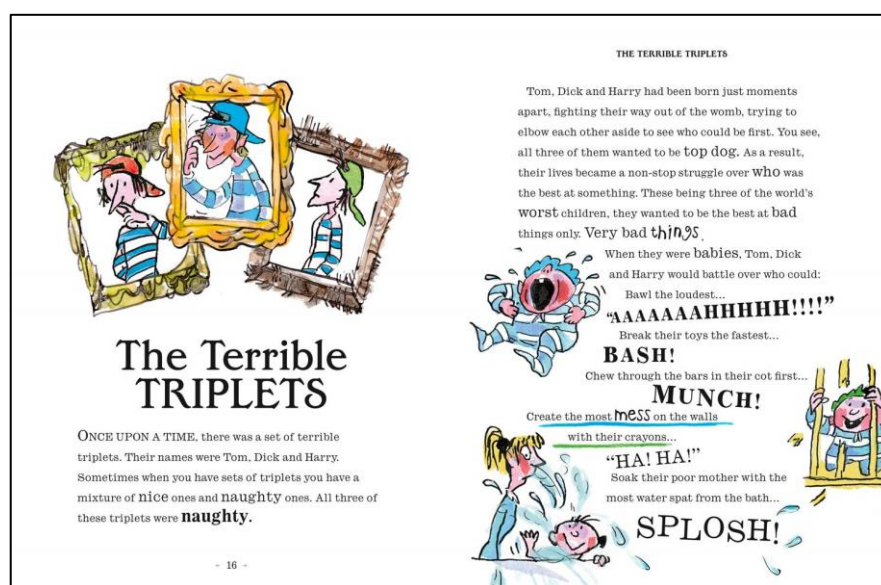
Ainda neste livro de receitas, detetei também a ausência de vírgulas necessárias e a repetição de preposições, nomeadamente em “Corte a maçã a batata-doce e a raiz de de funcho”, que emendei para “Corte a maçã, a batata-doce e a raiz de funcho”; e incorreções relacionadas com a falta de hífens, como “pimentão doce”, cuja escrita correta é “pimentão-doce”, ou, por outro lado, hífens desnecessários, como foi o caso de “grão-de-bico-cozido”, que emendei para “grão-de-bico cozido”. A nível formal, detetei inconsistências relativas ao Acordo Ortográfico (como incongruências ao nível da utilização das maiúsculas e das minúsculas), palavras em itálico que não deveriam figurar com essa formatação, e termos que careciam de espaço entre eles ou então situações em que havia espaços desnecessários entre palavras.

Esta tarefa revelou-se particularmente desafiante no caso das contraprovas de obras infantojuvenis, cuja tradução já havia revisto anteriormente. Porém, na altura da revisão de tradução, tinha apenas revisto o texto, uma vez que as imagens somente foram anexadas ao texto posteriormente, na Divisão de Pré-Impressão. Como já referi, a literatura infantojuvenil caracteriza-se, na vasta maioria dos casos, por apresentar ilustrações, pelo que na realização das contraprovas de obras infantis certifiquei-me de que as ilustrações estavam colocadas nos devidos espaços em branco e que se adequavam ao conteúdo do texto. Neste último caso, existindo alguma incongruência entre o texto e a ilustração, tal significa que houve um lapso na tradução (o que é natural, uma vez que não é comum o tradutor ter acesso às ilustrações) e que se deve proceder à sua correção. As fontes tipográficas são também um motivo de preocupação na revisão e contraprova de livros infantojuvenis, uma vez que muitas vezes – e isso aconteceu com os livros que revi – estes

livros apresentam uma grande variedade de fontes, com diferentes estilos (caixa alta, negrito, itálico e outras variantes), tamanhos e cores. Neste sentido, durante esta tarefa confirmei que as fontes e os estilos utilizados eram os mais adequados à situação em questão, confrontando frequentemente a prova com o original.

Outras vezes, a própria ilustração contém texto na língua original que não foi traduzido. Detetei situações deste tipo, por exemplo, na contraprova do livro *Cenas e Coisas*, de David Walliams, tendo assinalado estas ocorrências diretamente na prova. Posteriormente, a editora Andrea Silva solicitou os ficheiros editáveis das ilustrações com texto ao agente de David Walliams, para que se pudessem proceder às necessárias adaptações para o português. Aludindo a um exemplo concreto, uma das ilustrações deste livro continha as expressões “Fan mail”, “Hate mail” e “Doorman”, que foram posteriormente traduzidas.

Com efeito, os livros do autor David Walliams são o exemplo perfeito das particularidades inerentes aos livros ilustrados, uma vez que o estilo do autor é muito característico e que, nos seus livros, as ilustrações interagem diretamente com o texto. Tal significa que é importante que a tradução dos textos não ocupe demasiado espaço, uma vez que pode suceder a sobreposição do texto e da imagem. Nas figuras 13 e 14 apresento exemplos concretos do miolo de duas obras de David Walliams, que confirmam que na etapa da contraprova – a última antes de o livro ser enviado para “chapa” – é imperativo que se tenha em atenção estas questões.



Foi precisamente na etapa da elaboração do *press release* que pude colaborar com o assessor de comunicação Pedro Colaço, na altura em que ele pretendia redigir a nota de imprensa referente ao romance *O tempo nos teus olhos*, de José Rodrigues. Como é natural, os assessores de comunicação nem sempre têm disponibilidade para lerem as obras que comunicam; portanto, como eu tinha efetuado a revisão de texto desta obra e estava familiarizado com a narrativa, auxiliei-o na redação do *press release*. Fiz-lhe um resumo e informei-o acerca da temática do romance e daquilo que poderia ser mais apelativo para os potenciais leitores da obra. Neste processo, procurei responder às seguintes questões: este é um livro que aborda temas familiares para o leitor, que poderão possibilitar que este se reveja na história? Há alguma figura pública que ultimamente tenha falado deste tema na sua plataforma e que possa ter interesse nele?

Tendo em conta que a nota de imprensa deve ser persuasiva mas objetiva e sucinta, tive de ter atenção para não revelar demasiados pormenores, procurando essencialmente captar a essência da obra. Além disso, também foi curioso constatar o facto de as notas de imprensa se caracterizarem por apresentarem muitos adjetivos – ainda que, neste caso, o intuito da sua utilização não tenha sido estimular o sensacionalismo. Aliado a este fator, é importante que os *press releases* tenham inícios e finais apelativos, de modo a chamarem a atenção do leitor.

No seguimento desta tarefa, também auxiliei o assessor Pedro Colaço com o *booktrailer* da mesma obra. O vídeo tinha a duração de 30 segundos e, uma vez que continha bastantes citações do livro, ajudei-o não só a selecionar as citações que eram realmente pertinentes e apelativas, como me assegurei de que se relacionavam com as imagens que apareciam no *booktrailer*. Deste modo, foi importante ser capaz de associar as citações às imagens, fazendo com que prendessem o interesse do visualizador. Dado que o Facebook se caracteriza pelo encadeamento desenfreado de conteúdo e uma vez que os usuários facilmente perdem o interesse no que estão a ver, focámo-nos essencialmente nos primeiros segundos do vídeo. Neste sentido, sugeri, por exemplo, eliminar uma das primeiras citações que aparecia no vídeo, tendo em conta que não a considerei apelativa o suficiente.

Na vertente da comunicação de livros, participei ainda, embora bastante superficialmente, no processo de organização de eventos de lançamento para algumas obras. Para o lançamento do livro *O que aprendi com Bob*, de James Bowen, procurei

clínicas e hospitais veterinários na zona metropolitana de Lisboa e reuni os respetivos contactos, com o intuito de posteriormente lhes ser enviado um convite para o lançamento. Para alguns livros da chancela Coolbooks, incluindo *O tempo nos teus olhos*, de José Rodrigues – que trata o tema do envelhecimento e cuja grande parte da história se passa num lar – pesquisei e recolhi os contactos de universidades seniores existentes nas localidades dos autores publicados na chancela. Neste último caso, o objetivo desta lista foi a organização de eventos – nomeadamente de apresentação de livros – nestas universidades, para se dar a conhecer os livros às pessoas que frequentam estas instituições. Por fim, para o livro *Os meus pais estão a envelhecer*, desenvolvi uma lista de lares e associações de cuidadores de idosos localizados na cidade do Porto para a apresentação da obra.

Para além destas pequenas, mas importantes, tarefas de comunicação, também efetuei a revisão de outros conteúdos, nomeadamente do índice remissivo do livro *Rituais com cristais*, de Naha Armády. O enfoque desta tarefa esteve na confirmação de que os temas e termos indicados no índice remissivo se encontravam nas respetivas páginas. Assim sendo, consultei o corpo de texto do livro de modo sistemático e detetei situações em que o conteúdo das páginas assinaladas não se relacionava com os respetivos termos ou temas, tendo então corrigido estas irregularidades. Por outro lado, noutros casos deparei-me com algumas páginas que não estavam indicadas no índice remissivo, mas cujo conteúdo se relacionava com as temáticas presentes no índice, pelo que o complementei.

Outro conteúdo que revi foram as notas do livro *Hugo Chávez, o colapso da Venezuela*, que são apresentadas no final do livro, numa secção específica. Após o livro ter sido enviado para a editora Rita Vanez, decidiu-se trocar o capítulo 7 pelo capítulo 8 e, para além disto, o autor da obra enviou 17 notas adicionais para serem acrescentadas à lista de notas. À partida, não haveria qualquer problema na aplicação destas alterações, pois geralmente as notas estão hiperligadas ao corpo de texto e, no caso de se trocar a sua ordem, esta troca é efetuada automaticamente. Contudo, o ficheiro desta obra sofreu uma conversão de InDesign para Word que fez com que as notas perdessem as hiperligações e, como resultado, quando se procedia a alguma alteração na numeração de uma nota ou quando era acrescentada uma nota nova, estas alterações não ocorriam na secção final do livro, destinada às informações das notas. Deste modo, a minha tarefa caracterizou-se por verificar manualmente todas as notas (a partir da 281, uma vez que as notas anteriores não

sofreram qualquer alteração), sendo que foi crucial que não me equivocasse em nenhuma, dado que tal significaria que todas as notas subsequentes ficariam também erradas. Para garantir a uniformização e a pertinência das notas e para me certificar de que a numeração estava correta, consultei os *links* que figuravam nos textos das notas. Esta foi provavelmente a tarefa que mais atenção, minúcia e detalhe exigiu de mim durante o estágio, uma vez que revi cerca de 120 notas e acrescentei outras 17, efetuando também as necessárias alterações na lista final das notas.

Devo também abordar a revisão da formatação de três novas edições da autora Isabel Allende: *O Bosque dos Pigmeus*, *A Cidade dos Deuses Selvagens* e *O Reino do Dragão de Ouro*. Contrariamente à maioria das revisões de obras completas que realizei, estas três apenas se prenderam com problemas de formatação e irregularidades de estilo e de espaços em branco, como os órfãos e as viúvas. Esta revisão foi necessária porque estes três livros, inicialmente publicados na chancela 11x17⁵⁹, serão publicados num novo formato e esta alteração de dimensão implicou o surgimento de algumas inadequações ao nível da formatação. Neste sentido, detetei alguns casos de viúvas e órfãos, diálogos em que faltava o travessão (—), espaços desnecessários entre palavras, e a utilização, no corpo de texto, do hífen ao invés do travessão. Além disso, enquanto revia a formatação destes livros, o que exigiu um olhar atento sobre o texto, detetei, inadvertidamente, alguns erros e inconsistências, nomeadamente estações do ano escritas com inicial maiúscula (Verão, Primavera); falta de concordância de género (como em “uma mistura de várias raças: branco, índio e negro”); a palavra “whisky” sem o itálico aplicado e outras questões de translineação. Para que nenhuma destas situações me passasse despercebida, foram-me posteriormente concedidos os ficheiros PDF dos três livros, de modo a poder fazer uma pesquisa destas ocorrências.

A maioria dos livros publicados pela Porto Editora dispõe também de uma versão digital – o chamado *ebook*. Neste sentido, o livro digital é produzido na Divisão de Pré-Impressão e, após estar concluído, é enviado aos respetivos editores para procederem à subsequente verificação do ficheiro digital. Esta verificação é executada confrontando diretamente o *ebook* com o livro impresso, sendo que, quando surge alguma irregularidade, os editores apontam os erros e incongruências para posteriormente serem expostos ao profissional que desenvolve o *ebook*, de modo a que possa proceder às necessárias

⁵⁹ <https://www.11x17.pt/>

alterações. Durante o estágio, verifiquei dois livros digitais – *Bíblia dos Cuidados da Pele* e *As Piores Crianças do Mundo 3*. No caso do primeiro *ebook*, a minha atenção prendeu-se essencialmente com a verificação dos estilos utilizados e com as diferentes hierarquias de estilo que existiam neste livro; isto é, verifiquei se os estilos utilizados nos títulos e nos subtítulos eram semelhantes ao original e se a formatação era mantida em toda a extensão da obra. Neste processo, deparei-me com três gralhas, que apontei e que posteriormente foram emendadas no *ebook*: “85 %”, ao invés de “85%”; “..”, quando deveria figurar “...”; e “-”, que corrigi para “—”.

No caso da verificação do *ebook As Piores Crianças do Mundo 3*, as principais incongruências com que me deparei tiveram essencialmente que ver com a disposição das imagens e do texto. Como se pode constatar na Figura 13, anteriormente apresentada, este livro é composto, em todas as páginas, por várias imagens e por texto de formas e tamanhos bastante diversificados. Assim sendo, detetei várias irregularidades no que concerne à disposição das imagens e do texto, nomeadamente imagens sobrepostas ao texto e espaços irregulares entre diferentes secções, ausência de imagens e de pontuação, imagens cortadas (Figura 15) e imagens com baixa resolução.

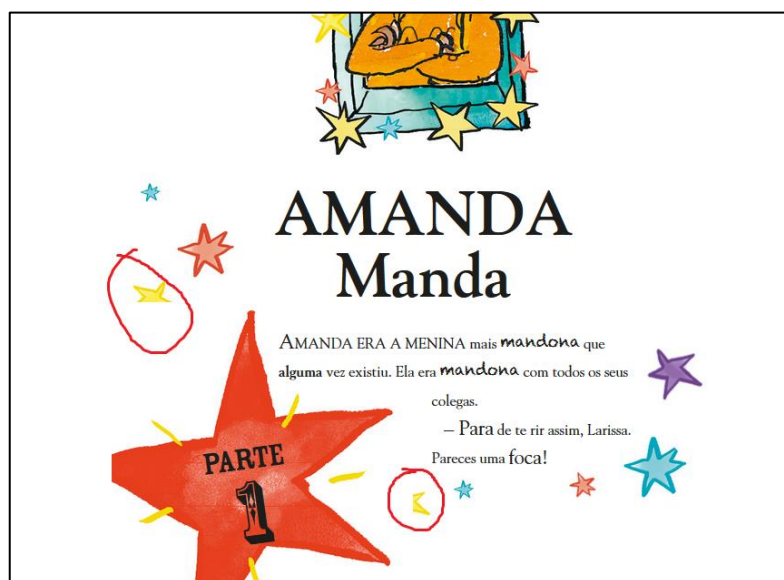



Figura 15: Captura de ecrã de uma secção do *ebook As Piores Crianças do Mundo 3* que apresenta duas irregularidades, devidamente assinaladas

Por fim, dedicarei a última secção deste capítulo às tarefas que executei ao longo dos 6 meses de estágio relativas à *Coleção Legislação Porto Editora*⁶⁰. Estes livros dirigem-se essencialmente àqueles que trabalham com matérias legais e a coleção abrange, por exemplo, o Código do Trabalho, o Código Civil, o Código Fiscal e o Código Comercial. Como é natural, a legislação sofre alterações ao longo do tempo e, quando surge alguma modificação no *Diário da República*, a Porto Editora cria e disponibiliza, até se iniciar a preparação de novas edições, atualizações *online* e gratuitas das suas obras de legislação. Assim sendo, estas atualizações *online* visam possibilitar que os utilizadores do livro as imprimam, recortem e cole no livro, sobre a secção que sofreu alteração. Na abertura de cada atualização, figura um quadro, que apresento na Figura 16, que explica os motivos destas atualizações e como utilizar o documento.



LEGISLAÇÃO

COLEÇÃO LEGISLAÇÃO – Atualizações Online

Porquê as atualizações aos livros da COLEÇÃO LEGISLAÇÃO?
No panorama legislativo nacional é frequente a publicação de novos diplomas legais que, regularmente, alteram outros diplomas, os quais estão muitas vezes incluídos nas compilações da Coleção Legislação. Ao disponibilizar as atualizações, a **Porto Editora** pretende que o livro que adquiriu se mantenha atualizado de acordo com as alterações legislativas que vão sendo publicadas, fazendo-o de uma forma rápida e prática.

Qual a frequência das atualizações aos livros da COLEÇÃO LEGISLAÇÃO?
Serão disponibilizadas atualizações para cada livro até à preparação de uma nova edição do mesmo, sempre que detetada uma alteração legal. O prazo que medeia entre as referidas alterações e a disponibilização dos textos será sempre tão reduzido quanto possível.

Onde estão disponíveis as atualizações aos livros da COLEÇÃO LEGISLAÇÃO?
Pode encontrá-las em www.portoeditora.pt/direito, na área específica de "Atualizações".

Como posso fazer download das atualizações dos livros da COLEÇÃO LEGISLAÇÃO?
Basta aceder à página e área indicadas acima, selecionar um título e os respetivos ficheiros. O serviço é completamente gratuito.

Como se utiliza este documento?
O documento foi preparado para poder ser impresso no formato do seu livro. Apresenta a página e o local da mesma onde as atualizações devem ser aplicadas, bem como a área por onde pode ser recortado depois de impresso, com vista a ficar com as mesmas dimensões e aspeto do livro que adquiriu.

Como devo imprimir este documento, de modo a ficar no formato do meu livro?
Deverá fazer a impressão sempre a 100%, ou seja, sem ajuste do texto à página. Caso o documento tenha mais do que uma página, lembramos que não deve proceder à impressão em frente e verso.

Figura 16: Nota explicativa das atualizações *online* da *Coleção Legislação*

⁶⁰ <https://www.portoeditora.pt/sites/direito>

A primeira verificação de legislação que efetuei foi do Código Comercial, no qual está incluído o Código de Propriedade Industrial, que foi a parte da legislação que sofreu alterações. Neste sentido, comparei diretamente a última edição do Código Comercial publicada pela Porto Editora com os decretos-lei e os artigos do Código de Propriedade Industrial disponibilizados pelo *Diário da República*. Como nas aulas de Propriedade Intelectual e Direitos de Autor já me havia sido lecionada parte do Código de Propriedade Industrial, senti-me familiarizado com o Código e o processo de verificação de ambos os ficheiros tornou-se mais fluído. Como revi um número considerável de páginas (133), foi bastante importante focar toda a minha atenção na tarefa, de modo a que as alterações, que são às vezes quase impercetíveis, de tão pontuais, não me passassem despercebidas. À medida que realizei este processo, detetei pequenas gralhas que figuravam no Código Comercial publicado pela Porto Editora, que assinalei, para posteriormente serem emendadas na nova edição: “—“ ao invés de “—“ e a ausência de “«” em algumas secções do texto.

Além disso, os volumes da *Coleção Legislação* têm também uma versão académica, de dimensões menores. Naturalmente, quando existe alguma alteração num volume de um dos Códigos, o mesmo sucede com a versão académica. Deste modo, depois de verificar as alterações da legislação nos Códigos, procedi também à verificação das atualizações *online* das respetivas versões académicas. Dado que o conteúdo de ambas as edições é exatamente igual, comparei as edições académicas diretamente com as versões originais, depois de ter confrontado estas últimas com as alterações no *Diário da República*. Assim, quando trabalhava com as versões académicas, o fator que necessitava de atenção especial era a numeração das páginas, porque, dado que as dimensões das duas edições não são iguais, por vezes podem existir diferenças na numeração de páginas. Neste sentido, fiz esta verificação nas secções que sofreram alteração do Código Fiscal, 39.^a Edição e do Novo Código de Processo Civil, 5.^a Edição, que foram atualizados a março de 2019. No Novo Código de Processo Civil, a numeração das páginas em que se encontrava o conteúdo que sofreu alterações coincidiu com a numeração da versão académica; por outro lado, no caso do Código Fiscal e do Código Civil, havia alteração da numeração das páginas, tendo então procedido às necessárias emendas para que as diferentes secções figurassem corretamente nas atualizações *online*.

Em suma, como podemos constatar, as tarefas que apresentei foram bastante diversificadas e cada uma delas exigiu métodos e procedimentos diferentes, assim como materiais de trabalho igualmente distintos. Deste modo, fui capaz de pôr em prática as diferentes competências adquiridas ao longo do mestrado em Estudos Editoriais e de desenvolver outras. Inclusivamente, as tarefas que inicialmente pensara serem «menores», revelaram ser bastante complexas e importantes, e sinto que aprendi tanto com cada uma delas como com aquelas que foram as principais tarefas que desempenhei durante os 6 meses de estágio.

7. Considerações finais

O livro – entenda-se livro tanto como objeto de arte como produto comercial – pertence a uma categoria instável. Assistimos todos à mudança de paradigma que tem decorrido nos últimos anos e, se as gerações futuras, educadas na era dos ecrãs, vierem a preferir os livros digitais interativos, os editores poderão ter de vir a dominar um conjunto de competências inteiramente novas, tal como outrora dominaram a datilografia ou a edição mais tradicional. É difícil, neste contexto, prever o futuro da área da edição de livros ou mesmo adivinhar se o ritmo das mudanças abrandará ou acelerará. Contudo, creio que é indiscutível que a essência do que os editores fazem persistirá. Mesmo com as contrariedades inerentes a uma indústria em plena evolução, para aqueles que estimam os livros, o ofício da edição oferece recompensas inigualáveis.

Quando entrei, no dia 5 de novembro de 2018, pela primeira vez, nas instalações da Porto Editora, não fazia ideia de que a minha perspetiva do ofício do editor mudaria tanto. Considero que o estágio de seis meses na Porto Editora consolidou as bases teóricas que adquiri ao longo do mestrado em Estudos Editoriais. Com efeito, conquanto o mestrado procure oferecer uma perspetiva prática e real daquilo que é o trabalho do editor, a forma mais eficaz de complementar estas orientações é através de uma experiência profissional numa editora.

Aprendi bastante durante o meio ano em que estagiei na Porto Editora – não só mediante as tarefas que me foram sendo atribuídas, como também por intermédio da observação do trabalho dos profissionais da DEL-P, que me incentivaram a envolver-me nos seus projetos, a questioná-los e a descobrir, paulatinamente, em que consiste o trabalho do editor. As principais tarefas que executei – leitura e análise de originais, revisão de texto, revisão de tradução e tradução – corresponderam às minhas expectativas. Findo o estágio e com os saberes adquiridos ao longo do mestrado, considero que detenho as competências necessárias para poder continuar a executar estas tarefas em contexto profissional, se bem que o processo de aprendizagem desta área seja, naturalmente, contínuo e perene. Além das tarefas principais atrás mencionadas, cuja exposição complementei com uma abordagem teórica que me foi deveras útil para as desempenhar, realizei também outras tarefas mais pontuais, mas que ainda assim foram desafiadoras e exigentes. Terminei o estágio com a consciência de que toda a panóplia de atividades

efetuadas me concedeu uma perspetiva bastante abrangente e integral do trabalho do editor e do assistente editorial.

Gostaria de salientar que a leitura de estudos sobre o livro e a edição – tanto ao longo do curso do mestrado como durante o próprio estágio – me foi muito útil para o trabalho e para a redação deste relatório. A título de exemplo, os princípios de Thompson (2010), concernentes aos aspetos que um editor deve ter em conta aquando da análise de uma proposta editorial, foram colocados em prática à medida que lia e analisava originais; assim como os bons princípios para a revisão de tradução desenvolvidos por Mossop (2007), que me permitiram distinguir uma tradução inadequada e que precisa de reformulação de uma tradução satisfatória, mas que pode ser levemente trabalhada para conservar o estilo do autor. Não menos importante – e estas considerações estiveram presentes em várias secções deste relatório –, considerei pertinente abordar a perspetiva histórica do trabalho do editor e a sua evolução, para melhor compreender a conjuntura atual deste ramo.

As aulas do mestrado em Estudos Editoriais, que ofereceram uma perspetiva teórica e completa do mercado editorial, foram igualmente úteis. As aulas de Revisão de Texto concederam-me bases para efetuar, com sucesso, o trabalho de revisão de texto na Porto Editora, uma das principais tarefas que executei, sendo que fui capaz de aplicar os ensinamentos e técnicas de revisão abordados na unidade curricular. Do mesmo modo, as aulas de Tipologias da Edição e de Edição na Atualidade foram deveras úteis, tendo contribuído para um claro entendimento não só do mundo editorial e do mercado do livro na atualidade e da crescente importância do domínio digital no ramo, como também das variadas publicações e tipologias textuais disponíveis.

As unidades curriculares de Marketing Editorial e Design Editorial, por outro lado, representaram uma abertura de novos horizontes e, como resultado, possibilitaram que na apreciação das diversas possibilidades de capas, títulos e estratégias de comunicação para uma determinada obra, fosse capaz de formar uma opinião e conseguir avaliar estes elementos de uma perspetiva mais próxima do mercado. A unidade curricular de Gestão Editorial, por seu lado, concedeu-me as bases necessárias para compreender que o editor é também um gestor de projetos. Com efeito, na Porto Editora este pressuposto foi-me confirmado – durante o estágio pude não só comprovar que os editores gerem projetos editoriais, como também tive eu próprio de ser capaz de gerir o meu tempo e de concretizar

o planeamento das tarefas que me iam sendo delegadas, mediante a minha disponibilidade e a urgência de cada uma dessas tarefas.

Sendo que é crucial que qualquer aspirante a qualquer ofício conheça as origens e os alicerces da profissão, a unidade curricular de História e Cultura do Livro possibilitou que compreendesse os princípios e a evolução do negócio do livro e do papel do editor – que está, aliás, patente na abordagem que fiz do papel do editor –, e permitiu-me enquadrar o Grupo Porto Editora numa perspetiva histórica do mercado editorial em Portugal. Além disso, durante o estágio proporcionou-se a oportunidade de trabalhar diretamente com alguns Códigos da *Coleção Legislação Porto Editora*. Embora inicialmente se pudesse afigurar menos útil para a componente prática do estágio, a unidade curricular de Propriedade Intelectual e Direitos de Autor, na qual foi lecionado o Código de Propriedade Intelectual, revelou-se importante para esta tarefa.

Talvez não tivesse tido oportunidade de pôr em prática os conhecimentos adquiridos na unidade curricular de Literatura Infantojuvenil se tivesse estagiado noutra editora. Mas na Porto Editora tive realmente a possibilidade de trabalhar com várias obras infantojuvenis, em particular na revisão de tradução de obras completas e na tradução de paratextos. A execução destas tarefas permitiu-me confirmar a necessidade de o revisor conhecer as particularidades inerentes ao produto editorial com que está a trabalhar. Com efeito, a revisão de um livro infantojuvenil é diferente da de um texto literário para adultos, por exemplo: as características do texto – designadamente, ao nível da relação entre texto, imagem, materialidades literárias –, do destinatário, da edição em si, são muito diferentes e é necessário ter em atenção as especificidades de cada livro. Deste modo, tenho consciência de que se não tivesse adquirido os conhecimentos lecionados nas aulas de Literatura Infantojuvenil com respeito aos livros infantojuvenis e ao seu público-alvo, durante o estágio provavelmente não teria valorizado alguns dos elementos particulares destas publicações que destaquei no relatório.

Em suma, após a realização do estágio, reconheço o mérito e a pertinência da aprendizagem feita e das competências desenvolvidas ao longo do mestrado. O estágio na Porto Editora, por seu lado, permitiu-me pôr em prática tudo o que aprendi em diferentes unidades curriculares do mestrado, proporcionou-me a consolidação de conhecimentos e o desenvolvimento de outras competências. O estágio armou-me com ferramentas para enveredar pelo meio editorial. Considero-me agora mais capaz de fazer uma apreciação de

diferentes situações editoriais alicerçada numa análise adequada e mais consciente do modo como o complexo processo de publicação de uma obra pode ser moldado por um mercado em crescente metamorfose.

Finda esta etapa, compreendo, nitidamente, que o ofício de editar livros é um trabalho contínuo e complexo. Os aspirantes a editores encontram-se perante um ramo cujo futuro é mais incerto que nunca. Considero, também, que o trabalho de edição é nobre. Os autores – pelo menos, aqueles nos quais vale a pena apostar – dão o seu melhor e têm o trabalho solitário de enfrentar uma página em branco e conseguir preenchê-la com algo que valha a pena partilhar. Mas os editores também têm um papel complicado e exigente: servir o autor, ajudá-lo a concretizar a sua visão criativa e a partilhá-la com o público. Independentemente das complexidades e adversidades inerentes a uma indústria que é tanto cultural como transacional, acredito que a essência do papel do editor perdurará no tempo.

Bibliografia

BEJA, Rui (2012), *A Edição em Portugal (1970-2010): Percursos e Perspectivas*, Lisboa: APEL.

BOSCH, Emma e DURÁN, Teresa (2011), «Una tipología de las guardas de los álbumes», in: *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 9, pp. 9-19.

BUTCHER, Judith (2006), *Butcher's Copy-editing. The Cambridge Handbook for Editors, Copy-editors and Proofreaders*, Cambridge: Cambridge University Press.

CALVERT, Morgan (2017), «Start spreading the news. The Editor as Evangelist», in: *What editors do: the art, craft, and business of book editing*, pp. 131-140, EUA: The University of Chicago Press.

CRITCHLEY, William (2007), *The pocket book of proofreading: a guide to freelance proofreading & copy-editing*, Poole: First English Books.

DÍAZ ARMAS, Jesús (2003), «Estratégias de desbordamento en la ilustración de libros infantiles», in: *Viana, F. L. et alii, Leitura, Literatura Infantil e Ilustração – Investigação e Prática Docente*, Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, pp. 171-180.

DÍAZ ARMAS, Jesús (2006), «El contrato de lectura en el álbum: paratextos y desbordamiento narrativo», in: *Primeras Noticias*, 222, pp. 33-40.

DUARTE, Luís (2017), «A edição em Portugal. A escala e a diversidade», in: *Jornal de Letras*, Lisboa.

FIDALGO, Marta (2014), *Guia para Revisores de Texto. Uma proposta para o exercício de uma profissão pouco (re)conhecida*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

FRIEDMAN, Jane (2017), «A new age of discovery. The Editor's role in a changing publishing industry», in: *What editors do: the art, craft, and business of book editing*, pp. 256-268, EUA: The University of Chicago Press.

GERMANO, Paul (2008), *Getting it published: a guide for scholars and anyone else serious about serious books*, EUA: The University of Chicago Press.

GILAD, Suzanne (2007), *Copyediting & Proofreading for Dummies*, EUA: Wiley Publishing.

GINNA, Peter (2017), *What editors do: the art, craft, and business of book editing*, EUA: The University of Chicago Press.

GINNA, Peter (2017), «Where it all begins», in: *What editors do: the art, craft, and business of book editing*, pp. 17-29, EUA: The University of Chicago Press.

GUTHRIE, Richard (2011), *Publishing: Principles and Practice*, EUA: SAGE Publications.

GRECO, A. N., MILLIOT, J. e WHARTON, R. M. (2014), *The book publishing industry*, Nova Iorque: Routledge.

KOTLER, Philip e KELLER, Kevin Lane (2009). *Marketing Management* (13th Editi-on). New Jersey: Pearson Education, Inc..

LERNER, Betsy (2017), «What love's got to do with it. The author-editor relationship», in: *What editors do: the art, craft, and business of book editing*, pp. 69-76, EUA: The University of Chicago Press.

MADALENA, Emanuel (2017), *Edição, Mediação, Comunicação: Reflexões sobre um estágio na Porto Editora*, Aveiro: Universidade de Aveiro.

MASTRANGELO, Pia (2011), *Relatório de estágio em edição na Porto Editora. Relatório de estágio curricular inserido no mestrado em Estudos Editoriais*, Aveiro: Universidade de Aveiro.

MENDES, Rita Canas (2016), *Como Publicar o Seu Livro – O mundo editorial por dentro e por fora*, Lisboa: Bertrand Editora.

MILLER, Nancy (2017), «The book's journey», in: *What editors do: the art, craft, and business of book editing*, pp. 59-68, EUA: The University of Chicago Press.

MOSSOP, Brian (2007), *Revising and Editing for Translators*, Nova Iorque: St. Jerome Publishing.

N/A (2014), *Guide for Authors and Editors*, Oxford: Oxford University Press.

N/A (2016), «Mercado editorial cresce 3,9%», in: *O Jornal Económico*, Lisboa.

NEVES, José Soares (Coord.) et al. (2014), *Comércio livreiro em Portugal: Estado da arte na segunda década do século XXI*, Lisboa: APEL/CIES-IUL.

NORTON, Scott (2017), «Open-heart surgery, or just a nip and tuck? Developmental editing», in: *What editors do: the art, craft, and business of book editing*, pp. 85-95, EUA: The University of Chicago Press.

OWEN, Lynette (2013), *Clark's Publishing Agreements: A Book of Precedents*, Inglaterra: Bloomsbury Professional.

PIMENTA, Rita (2015), «E afinal o que é um livro infantil?», in: *Público*, Lisboa.

PINHO, Jorge (2014), *A tradução para edição: viagem ao mundo dos tradutores e editores em Portugal (1974-2009)*, Porto: Universidade do Porto.

PINTO, Diogo (2017), «Livros em 2017. Um cenário de canibalização editorial», in: *Jornal i*, Lisboa.

RAMOS, Ana Margarida (2007), *Livros de Palmo e Meio. Reflexões sobre Literatura para a Infância*, Lisboa: Editorial Caminho.

RITTER, Robert (2002), *The Oxford Guide to Style*, Oxford: Oxford University Press.

SALLER, Carol (2017), «Toward accuracy, clarity, and consistency. What copyeditors do», in: *What editors do: the art, craft, and business of book editing*, pp. 106-115, EUA: The University of Chicago Press.

TEIXEIRA, Sofia (2017), «Tradutor: a profissão impossível», in: *Notícias Magazine*, 05.02.17, Lisboa.

TELES, Alexandra Tavares (2013), «Em políticos de qualidade talvez estejamos pobres, mas em cultura não», in: *Diário de Notícias*, 16.06.13, Lisboa.

THOMPSON, John B. (2010), *Merchants of culture: The publishing business in the twenty-first century*, Cambridge: Polity Press.

VALENTE, Manuel (2010), «A concentração editorial (Breves reflexões)», in: *Seara Nova*, Lisboa.

Plano de Estágio na Porto Editora

De Marco Bacelo

aluno do Mestrado em Estudos Editoriais da Universidade de Aveiro

Novembro de 2018 a fevereiro de 2019

sob orientação da Dra. Cláudia Gomes

Neste Estágio, que decorrerá na Divisão Editorial Literária – Porto, pretende-se proporcionar ao Estagiário a possibilidade de aquisição de competências práticas em vários sectores da actividade editorial e complementar a formação teórica já adquirida em diferentes áreas no âmbito do Curso de Mestrado em Estudos Editoriais. Pretende-se também, dentro do possível, integrar o Estagiário na empresa e responsabilizá-lo, sob a orientação necessária, pelas tarefas que lhe são atribuídas, por forma a tornar o seu trabalho verdadeiramente produtivo e útil. Após a necessária introdução do Estagiário na organização e dinâmica da Porto Editora, em particular na Divisão Editorial Literária – Porto, o Estágio incidirá nas actividades a seguir apresentadas, podendo naturalmente alargar-se a outras que se proporcionem.

Revisão, tradução e criação de conteúdos

- Revisão de tradução: prevê-se a revisão inglês-português de diferentes obras.
- Trabalho de revisão em ambiente digital, que incluirá familiarização com termos técnicos, controlo de introdução de emendas, revisão de texto, e iniciação a procedimentos formais.
- Tradução de recensões literárias e biografias a incluir nas capas de livros.

- Revisão de obras completas da Coolbooks.
- Criação de sinopses para livros em papel e e-books.

Compra de direitos de autor

- Familiarização com procedimentos ligados à negociação de direitos de autor estrangeiros e ao contacto com agentes literários e editoras, tanto para o livro em papel como para o ebook
- Consulta de *sites*, *blogues*, etc. com informações de agências literárias e seus catálogos de autores e representações.
- Consulta e pesquisa de informação relevante sobre edição na actualidade, na Net e em publicações em papel, nacionais e estrangeiras.
- Monitorização de tops de venda de livros em papel e ebooks (nacionais e internacionais)
- Contacto com documentos formais como contratos de edição, de licenciamento e outros e respetiva linguagem.
- Análise de tendências temáticas.

Análise de propostas editoriais

- Formação ao nível da análise de propostas editoriais: questões de critérios de escolha, apreciação de conteúdos, designadamente de qualidade de conteúdos, de enquadramento de mercado, de enquadramento nas linhas editoriais da Porto Editora e suas chancelas.

- Trabalho prático de análise de propostas editoriais nacionais e estrangeiras, com preenchimento dos formulários usados para classificação das propostas sob diferentes perspectivas. Análise SWOT das propostas.
- Leitura e análise de propostas que chegam através da Coolbooks e classificação dentro dos parâmetros específicos desta chancela.

Comunicação e *marketing*

- Participação no *brainstorming* e reflexão em equipa para a escolha dos títulos dos livros estrangeiros a editar em português.
- Pesquisa e divulgação interna de informação na imprensa especializada, sobretudo estrangeira, designadamente sobre o mercado do livro a nível internacional.
- Contacto com materiais de *marketing*, tais como cartazes, folhetos, marcadores de livros, convites e expositores.
- Iniciação prática a estratégias de *marketing* e promoção na *internet*, tais como blogues, *sites*, passatempos. Utilização das redes sociais em diferentes contextos.
- Contacto com práticas comerciais e condicionalismos do atual mercado.
- Participação em eventos de lançamento, apresentação de livros e outros eventos de carácter cultural organizados pela PE.
- Contacto com estratégias de comunicação.
- Pesquisa e seleção de imagens para materiais promocionais nas redes sociais.
- Análise de tendências e concorrência.

Produção – o objecto livro

- Introdução prática a aspectos relacionados com o objecto livro, ao nível do formato, papel, acabamentos.
- Pesquisa e seleção de imagens para capas.
- Introdução à produção de ebooks: formatos e condicionalismos.
- Apreciação de *design* de capas, tendo em conta, entre outros aspectos, a adaptação das mesmas ao público-alvo do livro e ao mercado nacional e o formato do livro.
- Visita a uma Gráfica (eventualmente, Bloco Gráfico da Maia)
- Tarefas de ligação à pré-impressão e de ligação ao sector comercial.

Investigação da recepção junto do público-leitor e da crítica e investigação de resultados comerciais

- Pesquisa na imprensa tradicional e na *internet* de artigos e resenhas sobre livros publicados pela Porto Editora.
- Análise de comportamentos do público e do mercado.
- Estudo de fatores que poderão ter contribuído para o êxito/fracasso maior ou menor de um livro: temática, oferta já existente, *marketing* utilizado, etc.
- Configuração de estratégias com ajuda da análise de resultados.

Anexo 2 – Sinopse da obra *Caging Skies*, enquadrada na análise da proposta editorial

A obra abre com um prólogo que mais parece poesia e reflete sobre a dicotomia verdade/mentira. O leitor percebe, mais tarde na narrativa, que estes parágrafos iniciais são importantes, quando a questão da mentira se torna a grande motivadora das reviravoltas da trama.

Os primeiros capítulos funcionam como um modo de contextualizar o leitor tanto quanto ao protagonista e à sua família como ao contexto social e sociopolítico em que vivem. Johannes, a personagem principal, nasceu em Viena em 1972 e conta a história da sua vida ao estilo de David Copperfield: o momento de enunciação não corresponde ao momento em que os eventos narrados estão a acontecer; o narrador está a descrever algo que teve lugar no passado. Johannes começa por contar ao leitor as circunstâncias em que a sua avó e o seu avô se conheceram, sendo que este último já faleceu, assim como a sua irmã. De modo a que o leitor se familiarize com dele, Johannes revela os dois momentos da sua infância que persistem na sua memória: um diz respeito ao caracol que teve na infância e que tanto adorava, mas que um dia a mãe calcou acidentalmente; e o outro é a recordação de estar com a sua avó na cozinha a derreter manteiga para molhar o pão. O leitor percebe também que o seu pai não é muito gentil e se preocupa mais com o trabalho na fábrica de ferramentas de guerra do que com divertir-se em família.

O protagonista narra que toda a população vai votar num referendo concernente à anexação ou não da Áustria como uma província da Alemanha (na altura, *German Reich*). A avó dele tem saudades da capital encantadora que Viena costumava ser e imagina que a união à Alemanha vá restabelecer a grandeza perdida da Áustria-Hungria. Sabe-se que os votos foram quase todos a favor da união e a Áustria torna-se “Ostmark”, uma província da Alemanha, e é este o momento em que tudo muda, inclusive o ambiente e as mentalidades. Nas escolas, ocorre uma grande transformação e dá-se a confusão, até o próprio mapa e os professores mudam porque agora os ensinamentos terão de ser outros. O narrador refere-se a esta geração como “privilegiada” porque, contrariamente ao pai, acredita que Hitler tem a grande missão de confiar nas crianças, dado que só estas é que poderão salvar o futuro da sua raça. Johannes acredita que a “sua raça” é a mais inteligente, e que as suas cabeças têm uma característica superior em relação a todas as outras raças: a forma da sua cabeça é elegantemente oval, enquanto que a das outras é primitivamente arredondada. Estes são os ensinamentos que os professores passam nas escolas: que a sua raça – a raça ariana, a dos indivíduos de cabelos loiros e olhos azuis –, é superior, que não têm território suficiente e que o facto de a outra raça se estar a misturar com a sua está a enfraquecê-los.

Aprende nesta altura que a raça que mais têm de temer é a judia (chega mesmo a dizer que o pai dos judeus é o demónio), por estes serem “uma mistura de muitas coisas”. Assim, o protagonista começa a pensar nos judeus como um vírus e, sempre que chega a casa da escola, passa estes ensinamentos aos pais (que não apoiam estes ideais, mas não podem dizer muito porque na escola perguntam às crianças o que lhes é dito em casa) e começa a saudá-los com “*Heil Hitler*”.

Passado algum tempo, Johannes ingressa na Hitler Youth, uma instituição obrigatória para jovens que visa treinar crianças e adolescentes de ambos os sexos para os interesses nazistas, e a sua primeira função é ajudar na queima dos livros minimamente antigos, por estes irem contra os interesses do regime. O protagonista começa a adorar Hitler, até mesmo a venerá-lo, e confessa que ele é mais importante para si do que o seu próprio pai. Aprende também que o catolicismo é errado, prejudicial e um insulto para o seu adorado Hitler. Ele e os colegas da Hitler Youth, para protestarem contra os ideais católicos, irrompem numa igreja e vandalizam-na. Johannes pensa que vai conquistar o mundo com os seus novos princípios, começa a treinar com facas e um dia a sua mãe diz-lhe que o seu quarto se parece mais com o quarto de um soldado do que de uma

criança. Mesmo com os pais a tentarem impedir que ele esteja tanto tempo fora a aprender tudo o que há para aprender sobre esta nova ideologia, a Hitler Youth não o permitiu.

Três anos depois, o protagonista e os amigos ficam felizes por finalmente poderem juntar-se ao Hitlerjugend (a Juventude Hitlerista). Para Johannes, este é um sonho realizado, porque é esta organização que permitirá que ele um dia faça parte da guarda pessoal de Hitler. Durante este tempo, tem de cometer atrocidades como torcer a garganta a patos até os matar e Johannes esforça-se para ser forte porque mostrar parte fraca seria visto como uma humilhação. É-lhes dito que o ideal é que consigam atirar um bebé contra uma parede e não sintam nada. Além disso, continua a aprender sobre os judeus e o seu estilo de vida “abominável”, contudo, passado pouco tempo, o período de aprendizagem acaba e os bombardeamentos começam. Para a sorte deles, estão relativamente protegidos pois Viena é uma base de defesa aérea e, para estes jovens rapazes, estar no meio deste rebuliço é bastante entusiasmante: eles são potenciais heróis aos olhos do mundo e desejam que as suas lutas um dia sejam projetadas numa grande película intitulada “History”. Os jovens passam cada vez menos tempo com as famílias e estão a ser transformados em autênticos soldados. A mãe de Johannes, inclusivamente, começa a evitá-lo sempre que ele está em casa, como se tivesse medo dele. Um dia, Johannes está no seu posto de defesa aérea e um ataque inesperado fá-lo acordar no hospital. Perdeu parte da maçã do rosto, não consegue mexer nem o braço esquerdo nem o ombro e perdeu a parte inferior do antebraço. Depois disto, dorme durante meses e só melhora graças à avó, quando se deita ao lado dela e entre eles ressurgem um vínculo intenso que estava adormecido até então.

Com o tempo, ambos começam a melhorar dos seus problemas de saúde e Johannes começa a ouvir barulhos vindos da sua própria casa, que não sabe de onde surgem. Outros incidentes estranhos começam a acontecer, como o seu pai trazer um *puzzle* para casa, que pensa que será um presente para si, mas nunca mais o vê.

O pai de Johannes é levado para um inquérito por haver suspeitas de ele ter uma ideologia contra o regime, e o filho confessa ao leitor que até as famílias terão de ser sacrificadas se elas fizerem algo para impedir a visão de Hitler. No seu entender, se o pai for um traidor, não valerá a pena chorar por ele. A única coisa que o faz duvidar do seu herói, pela primeira vez, é quando lê um panfleto em que figura que Hitler está a matar as crianças/jovens com problemas físicos e mentais, incluindo veteranos que vieram da guerra com mazelas. O seu pai acaba por voltar e Johannes nem o reconhece pois ele encontra-se extremamente magro. O pai nem sequer olha para o filho porque pensa que foi ele quem o denunciou.

Os episódios invulgares que acontecem em sua casa continuam e, um dia, vê a mãe levar comida e velas para o piso superior. Encontra, para além disso, uma foto de uma jovem rapariga chamada Elsa Kor, e pergunta a si mesmo se os seus pais estarão a tomar conta dela. Nessa noite, inspeciona a casa e suspeita que alguém está escondido atrás de uma parede e pensa matar a rapariga judia na próxima vez que a sua mãe não estiver em casa. Dois dias depois, vai ter com ela, encosta uma faca à garganta da rapariga, mas não a mata porque acredita que será entusiasmante tê-la como uma espécie de prisioneira em sua casa.

Nos próximos dias, só pensa nela e pergunta-se se ela terá medo dele. Johannes tem a consciência de que não está a corresponder aos padrões de Hitler e sente-se culpado por isto. Contudo, também sente que não teve um comportamento assim tão reprovável porque ela não conseguirá fazer nada de mal se estiver ali, presa e sem quaisquer outros meios. Volta a visitá-la e o protagonista sente que, quando Elsa olha para ele, o seu olhar não mostra indícios de que tenha reparado nas suas feridas, e ele suspeita que isto aconteça porque “os judeus apreciam as coisas feias”. Ainda assim, ela repara que ele não tem mão e faz algo que nenhuma mulher alguma vez havia feito por ele: aperta, com a mão dela, o espaço vazio onde a mão dele estaria, e este gesto comove-o. Sabe, agora, quem é Elsa: a rapariga que costumava vir para sua casa praticar violino com a sua irmã, Ute. As reprovações de Hitler às suas atitudes inundam-lhe a mente, mas a realidade é que ele não consegue parar de pensar nela.

Mais um ano passa e ele vai vê-la sempre que pode, até que se vai desenvolvendo uma afinidade entre ambos. Falam sobre a família dela e sobre as aventuras dele (Johannes tem cuidado para não dizer algo que possa interferir com os sentimentos dela). Ela conta-lhe que está noiva de um homem chamado Nathan e ele não percebe como é que ela pode falar desse homem quando tem um “ariano superior” ao seu lado. Johannes fica enraivecido com ele próprio por passar tantas horas com ela ou a pensar nela, e deixa-se cativar por Elsa. Assim, promete a si mesmo que, quando voltar a vê-la, irá beijá-la.

Uma noite, acorda com um choro e vê que é Elsa que está ajoelhada à sua cama e lhe pede algo para comer porque a mãe de Johannes já não vai ter com ela há muito. Depois de a colocar na sua cama, ele beija-a e ela não o impede. Johannes fica impaciente cada vez que se encontra sozinho porque só quer estar com Elsa. Por fim, planeia dizer-lhe que a ama e até pensou que, quando a guerra acabar, poderiam imigrar juntos para a América e iria casar-se com ela porque ela é a única pessoa da raça judia que parece ser a exceção aos seus ideais.

Por fim, diz-lhe que a ama. Ela chora e apenas pronuncia o nome de Nathan, o que faz Johannes sentir-se rejeitado. Nesse momento, durante um bombardeamento que acabou de começar, ouve aviões no ar e deseja que ela morra para que sinta parte da dor que ela o está a fazer sentir. Quando o bombardeamento termina, um grupo de homens vem verificar se a casa da família não sofreu estragos e revela que, durante o ataque, viram na cave uma luz ligada. Johannes, para proteger Elsa, diz que foi ele quem lá esteve, a ler, antes do bombardeamento e se esqueceu de a desligar. Aqui, o protagonista conclui, também, que se tiver de proteger a própria pele, dirá que não sabe quem é a rapariga judia.

Subitamente, Elsa desaparece e, durante dias, Johannes só pensa neste sucedido, até que acaba por confrontar a mãe. Inicialmente, a mãe afirma que ele está a imaginar a existência da rapariga no sótão, mas acaba por confessar que a escondeu debaixo de um assoalho. A mãe de Johannes, depois do episódio da lanterna e com receio que ela os pusesse em perigo, colocou Elsa naquele local sombrio e sem espaço como forma de “castigo”. Johannes não quer admitir este facto, mas cada vez mais acredita que os alemães perderão a guerra e, com isto, Elsa estará em liberdade. Ele espera que ela aprenda a amá-lo e esqueça Nathan.

Um dia, quando está na cidade, passa pelo local onde tinha ocorrido o último enforcamento público dos que se tinham alistado à Resistência e sentiu algum desdém por eles. Justamente antes de ir para casa, repara que um dos traidores enforcados é a sua mãe. É a partir deste momento na história que Johannes começa a tomar conta da casa, inclusive faz as compras, limpa e cozinha para Elsa e a avó. Tira a sua amada do seu esconderijo e a relação entre ambos baseia-se agora em Johannes tomar conta dela, alimentá-la e limpá-la, e menos em conversas. O protagonista começa a viver em reclusão do mundo exterior porque é dentro de casa que estão protegidos.

Pouco depois, a guerra acaba e Johannes quer dizê-lo a Elsa, mas também sente medo que ela se vá embora e não a veja de novo. Nas ruas, ouve-se gritos de celebração e Elsa pergunta a Johannes o que se está a passar. Ele responde-lhe que “nós” ganhámos a guerra. É aqui que Johannes diz a si mesmo que apenas disse esta mentira para a testar e ver a sua reação antes de lhe contar a verdade, e também para a torturar um pouco. Por fim, pergunta-se: “que mal faz se eu manter a mentira por mais uns dias?”.

Dias depois da guerra, Viena é dividida em quatro e é ocupada pelas quatro forças (Grã-Bretanha, União Soviética, França e EUA). Viena começa a parecer cada vez menos o local onde o protagonista nasceu e torna-se uma cidade preenchida com a linguagem dos vitoriosos. Para o protagonista, é como se a sua vizinhança se tivesse transformado numa nova cidade e acha que nunca se conseguirá a habituar a isso. O país onde vive já não faz parte da Alemanha, visto que a Áustria declarou independência antes do fim da guerra quando a maré se virou contra a Alemanha. Os primeiros dias pós-guerra não foram fáceis: houve linchamentos nas ruas e muitas acusações aos nazis. Johannes encontra-se na borda da parcela francesa e esta é a

segunda pior pois era pouco adinheirada a há racionamento de alimentos. Johannes descobre as circunstâncias da morte de Hitler e não quer acreditar que alguém tão supremo como ele tenha tido uma morte tão pouco ideal. Além disso, descobre que o seu pai morreu com um tiro na cabeça ao tentar escapar do campo onde estava. Nesta altura, todos os austríacos são obrigados a ver uma montanha de corpos, incluindo crianças, e esta visão choca Johannes: é um vislumbre do inferno, uma orgia de corpos que jamais esquecerá.

Enquanto isto, o protagonista continua a dizer a si próprio que ainda não disse a verdade a Elsa meramente para a proteger deste novo mundo. Deixa-a dormir no quarto de hóspedes e dá-lhe mais espaço para respirar. Durante uma das suas conversas, ela pergunta-lhe porque é que ele não lhe dá mais detalhes da guerra e ele continua a dar-lhe factos inventados. Elsa não para com as perguntas e ele não a deixa continuar a fazê-las, achando-a egoísta e querendo odiá-la. Johannes sente medo de que, se lhe der demasiada liberdade, ela não resista à tentação de espreitar para a vizinhança. No fundo, ele sente que está a fazer algo de bom: está a protegê-la porque ela certamente não tem ninguém que lhe reste e eles são tudo um para o outro.

Quatro, cinco anos passam e Elsa continua a perguntar coisas sobre os judeus. Pede-lhe, também, que Johannes lhe mostre artigos informativos sobre o que ele lhe conta, mas isso faria com que ele tivesse de lhe mostrar artigos que o iriam incriminar. A forma que Johannes encontra para se defender das perguntas sucessivas de Elsa é acusar-lhe de ser egoísta e de só pensar nela própria, dizendo-lhe que a sua especialidade parece ser arriscar a vida dele e da avó. Johannes engana-a constantemente e, no seu entender, ela tem de lhe agradecer porque ele está a trair o seu próprio país ao escondê-la dos olhos de todos.

Johannes percebe que é inevitável contar-lhe algo mais concreto mais cedo ou mais tarde. Assim, concebe o seguinte plano: dá-lhe artigos meticulosamente escolhidos por si com fotografias de montanhas de cadáveres e destruição, eliminando aqueles que condenam os atos nazis. Com estas imagens, fez-lhe acreditar que os judeus foram todos exterminados e que no mundo lá fora vive-se o sonho hitleriano. Johannes diz ao leitor que estas mentiras têm a sua razão de ser: estas coisas aconteceram de verdade, ele simplesmente escolheu dar uma pequena reviravolta ao final da história e contar o que *poderia* muito bem ter acontecido. Com isto, não tardou até Elsa parar de comer. Isto é doloroso para Johannes e ele pensa dizer-lhe a verdade, mas o problema é que é precisamente a verdade que o para de o fazer. Ele sacrificou a sua felicidade por ela e sabe que, se ela soubesse a verdade, bater-lhe-ia com a porta na cara e jamais alguém o amaria de novo. Para tentar melhorar o estado de Elsa, compra-lhe um presente, contudo, ela responde-lhe com indiferença e ele deseja que tivesse sido ela a ficar com a cara desfigurada e não ele.

Após a guerra, os jovens tiveram de voltar à escola para se instruírem, mas Johannes começa a faltar para poder ficar o mais tempo possível com Elsa e, claro, controlá-la. Para agradá-la, oferece-lhe telas de pintura e ela começa a pintar com satisfação. Precisamente nesta altura, as tropas francesas começam a deixar a Áustria pela Indochina, local com o qual França ainda trava uma guerra. Elsa pede a Johannes, cada vez mais, muitos favores e coisas difíceis de obter e ele pergunta-se se isto será para testar a sua afeição ou para o torturar.

Um dia, a avó de Johannes diz-lhe que viu uma sombra na biblioteca na noite passada (que ele sabe que era Elsa) e tem a certeza de que este é um sinal de que irá morrer muito brevemente e fica altamente alarmada. Desesperado por ver a sua avó neste estado, o protagonista conta a verdade à avó: que é Elsa a rapariga por quem está interessado, a mesma rapariga que costumava tocar piano com a irmã, e que tem mantido presa todos estes anos através de uma mentira. A avó, em resposta, diz-lhe que ele está cada vez pior da saúde mental e que é tudo imaginação sua. A convicção nas palavras da avó faz com que Johannes comece a duvidar de si próprio e quase acredita que Elsa não existe.

Absorto neste dilema, vai ao quarto e depara-se com Elsa inconsciente no chão, depois de ter tentado cometer suicídio ao engolir uma quantidade elevada de tinta. Depois desta

caoticidade de cores, durante dias Johannes só se preocupa com Elsa, vivendo na imundice colorida que é aquele quarto. Uns dias depois, lembra-se da avó e, quando chega ao quarto dela, repara que está morta.

Não convida ninguém para o funeral da avó com medo de que descubram Elsa. Depois dos incidentes da tentativa de suicídio de Elsa e da morte da avó, o protagonista passa a dormir apenas duas horas por noite pois o pensamento de encontrar Elsa inconsciente atormenta-o. Elsa não consegue dar uma razão coerente para o seu ato, apenas pergunta que razão tem ela para viver se milhares haviam morrido. Neste momento, Johannes confessa o seu amor por Elsa e admite que fará tudo para a fazer feliz mesmo que isso o torne infeliz e mesmo que ela o continue a tratar como o seu servo.

É justamente neste momento da história que o protagonista está prestes a contar a verdade à rapariga, visto que o seu amor é baseado numa mentira que não a faz feliz, mas ela não o deixa falar, admitindo que tem sido egoísta todos estes anos e que não lhe dá o devido valor. No seguimento disto, Elsa beija-o e eles envolvem-se sexualmente. Johannes vive este momento de satisfação, mas nota algum fingimento em Elsa e repara no facto de ela ter forçado os beijos e as palavras.

Com a morte da avó, Johannes deixa a casa toda à disposição de Elsa, apenas com a condição que ela se mantenha longe das janelas. Nos tempos que se seguem, a casa torna-se o seu mundo. Elsa consegue com que Johannes faça tudo o que ela quer e consegue dar-lhe a volta com palavras doces e provocações de natureza sexual. Ela torna-se, assim, a senhora da casa: cuida dele, cozinha para ambos e ambos parecem viver um período de acalmia, no entanto, sempre com discussões pelo meio: gritam um com o outro, insultam-se mutuamente e ameaçam abandonar o outro. Estas discussões – muitas delas com insinuações aos judeus e aos alemães -, são rapidamente seguidas de reconciliação e Johannes, por vezes, pergunta-se se ele é um género de tirano mantendo-a presa, ou se é ela que tem o poder real, mantendo-o emocionalmente acorrentado a ela como se ele fosse um cão.

Como Johannes não trabalha, começa a sentir falta de dinheiro e tem de vender a mobília para pagar as contas. Tenta arranjar um trabalho, mas ninguém lhe oferece uma proposta dado que ele está fisicamente não qualificado devido às suas mazelas físicas. É também neste momento da história que Elsa começa a acreditar em Deus e no seu poder, ficando até mesmo obcecada com ele, e Johannes sente ciúmes desta sua grande admiração por Deus. As discussões continuam e ele comete atos perversos, como desligar a água quente quando Elsa toma banho. No fim, ele acaba sempre por lhe pedir perdão de joelhos. Numa das suas tentativas de reconciliação com Elsa, Johannes compra-lhe um pássaro enjaulado, mas ela não gosta do presente porque, no seu entender, é um pecado engaiolar uma criatura que Deus criou para voar. Elsa chora, manifestando mágoa por o animal ter de viver a vida preso e, neste ponto, ambos têm noção de que estão, na verdade, a falar da situação de Elsa e não do pássaro.

Johannes, devido aos problemas económicos, vende a casa e ambos vão viver para um apartamento. Na escolha da nova casa, Johannes tem em atenção a posição das janelas porque quase todas elas dão acesso visual à vida das outras pessoas e tudo o que ele imagina são os olhares a espiar Elsa e a quererem roubá-la dele. Nesta nova etapa das suas vidas, há vizinhos e barulhos que Elsa não conhece, em particular os advindos das novas tecnologias que ela nunca chegou a conhecer, mas Johannes diz-lhe que estes barulhos são da reconstrução da cidade pós-guerra.

Os vizinhos começam a perguntar porque é que nunca veem a mulher de Johannes, e então, ele decide comprar um gato para que ele seja o pretexto dos barulhos vindos do seu andar. Elsa fica entusiasmada com o gato e começa a amá-lo e o protagonista, é claro, sente ciúmes dele. Com o passar do tempo, Elsa e Johannes têm cada vez menos coisas para falar e sentem-se entediados com a companhia um do outro, mostrando cada vez menos desejo físico.

Uma manhã, Johannes acorda com o chão do apartamento inundado de água pois houve um problema no chuveiro. O protagonista desce para resolver o problema, deixando a porta aberta, e os vizinhos irrompem pelo seu apartamento adentro e deparam-se com Elsa nua, sentada numa cadeira no meio da sala. Elsa não obedece às ordens de Johannes para se manter escondida e ele faz-se de vítima diante dos vizinhos, chorando enquanto assegura que a sua mulher é louca e que vive em tortura numa prisão. Para além disto, Johannes começa a imaginar que, quando não está em casa, Elsa tem relações com os vizinhos, mas ela garante-lhe, num tom com o seu quê de provocatório, que ele não tem razões para se preocupar.

Um dia, ao chegar a casa, Johannes vê uma multidão reunida à porta do edifício onde vive e, quando nota que a sua janela está aberta, pensa que Elsa se suicidou. Contudo, descobre que foi o gato que morreu e Elsa, durante o próximo mês, passa a deitar-se a olhar para o céu durante o dia e noite toda. Ela revela que a parte do céu que vê pertence-lhe e que é como que uma pintura de Deus para si.

Johannes deixa de conseguir dormir com Elsa porque a respiração gentil dela torna-se uma tortura e consegue arranjar um trabalho numa fábrica, tanto para ganhar dinheiro como para ganhar espaço para respirar. Elsa continua a viver em apatia crónica desde a morte do gato, e ele espera que contar-lhe factos da realidade, ao ler-lhe notícias de jornais, a acordem do seu estado depressivo. É precisamente num destes momentos que Johannes está a ler notícias de jornal e aproveita o momento para lhe ler uma notícia falsa, intitulada “Man Hides Woman”, e ele basicamente relata o que fez com ela: um dia, um homem austríaco amava tanto uma mulher que a escondeu do mundo e arriscou a sua vida ao fazê-lo, não lhe contando a verdade sobre a guerra. Neste momento, Elsa deixa de sorrir e olha para Johannes com uma expressão que tem tanto de lamentável como de profunda preocupação.

No dia seguinte, Johannes despede-se do trabalho que havia arranjado e pensa levar Elsa para uma ilha exótica. No entanto, quando chega a casa repara que a amada não está lá e fica com medo que a polícia lhe venha bater à porta. Ele continua a dizer a si próprio que Elsa foi tão culpada quanto ele por todos estes anos de aprisionamento, porque, cada vez que ele tentava contar-lhe a verdade, ela arranjava forma de suprimir as suas palavras. Desorientado, Johannes começa a imaginar Elsa a descobrir as verdades todas que ele lhe escondeu e a encontrar outro homem que a levará para sua casa.

Sem dinheiro, o protagonista recorre à sua última opção: dividir o apartamento em dois e arrendar uma das partes. O cubículo onde passa a viver transforma-se numa gaiola e Johannes sente que alguém o está a observar intensamente. Passa a sentir a presença de algo importante, com um olho infalível a perscrutá-lo desde a claraboia, dia e noite. Deste modo, ele perde toda a sensação de casa e percebe que está a viver na jaula de Elsa: este era o território dela e ela prendeu-o ali. As paredes tornam-se demasiado brancas e ele sente que tem de evadir-se. Então, esconde-se no armário. *Ela* está a mantê-lo preso ali, foi *ela* quem o prendeu, o torturou e forçou a viver no equivalente ao seu recanto antigo. Sente que está condenado a apodrecer ali.

Passado algum tempo, Johannes pensa que é tempo de se recompor e começa, pela primeira vez em dias, a barbear-se e a limpar a casa. Decide que é altura de agir como um homem e que deve procurar em todas as casas de Viena por Elsa e convencê-la a dar-lhe uma segunda oportunidade. É neste momento que decide que quer colocar a verdade toda na escrita, dado que assim Elsa poderá perceber a verdade e julgar por ela própria. Certamente que um esforço destes é prova suficiente do seu amor, pensa ele. Ao confinar esta realidade limitada, os sentimentos e a memória em palavras, pelo menos poderá conservá-la para sempre a preto e branco. Ele quer realmente esforçar-se e conseguir Elsa de volta ao oferecer-lhe uma relação mais profunda, uma vida melhor e uma casa nova. Com uma pilha de papéis e uma máquina de escrever, Johannes está prestes a começar a escrever a sua história, história esta que é a que o leitor está a ler. Neste momento, o leitor sente uma sensação de incómodo, como se se sentisse pouco à vontade, porque

tem a sensação de estar a ler uma história que não lhe pertence e que deve ser lida apenas por Elsa.

O último parágrafo da obra é dedicado a uma observação de Johannes, que tem relido tudo o que escreveu e admite que as palavras, por vezes, levaram o melhor de si e talvez o tenham feito revelar demasiado. Diz que há partes da história que deixou de fora e que esta vida que o leitor acaba de ler é tão imperfeita e mutilada como as nossas memórias. Garante que a genuinidade do seu amor pode ser vista nestas palavras. Confessa que está muito cansado, mas nunca esteve tão desperto. As suas últimas palavras são uma súplica: que a sua esperança levante voo com a força de um exército de sementes outonais.

Caging Skies é a história de um jovem que começa a amar de modo doentio uma mulher que foi formatado a odiar, que culmina na sua tentativa de rendição ao questionar a doutrina hitleriana e ao viver num mundo totalmente díspar daquele que sonhou viver. No fundo, a obra fala da luta emergente da condição humana: onde exatamente é que traçamos a linha entre aquilo em que queremos acreditar e entre o que fomos ensinados a pensar?

Caging Skies é a história de uma relação tóxica, colérica, obscurecida pela obsessão, como um veneno que não nos larga a corrente sanguínea. Mas é muito mais do que isso: a obra apresenta-nos um duelo constante e armadilhado entre Elsa e Johannes, que leva o leitor a questionar, sucessivamente, o discernimento de ambos. A força desta história reside no facto de ela nos fazer perceber que nem tudo é preto ou branco; o leitor acompanha a luta interior destas duas personagens e a beleza da história é encontrada justamente na exploração das possibilidades infinitas – e obscuras –, da mente humana. É, acima de tudo, a história da subversão dos valores humanos e da quantidade de atrocidades que a mente humana consegue suportar até estalar.

Há uma quantidade titânica de obras sobre a guerra e, ainda assim, *Caging Skies* consegue trazer algo novo: uma perspetiva fresca e improvável, e uma série de dilemas que o leitor é impelido a decodificar até a última página. A obra fala das consequências emergentes da mentira, do perigo que é a obsessão desenfreada, do rescaldo da guerra e da perda da inocência dos milhares de jovens que se viram obrigados a acreditar no regime mais opressivo que a história conhece. Em suma, a obra de Christine Leunens é a história de dois jovens que foram engolidos pelas circunstâncias do seu tempo e que se viram obrigados a participar numa guerra que mudou irremediavelmente as suas crenças e os seus princípios morais.

Anexo 3 – Sinais de correção de provas da Porto Editora

ANEXO II – Sinalética de revisão

SINAIS DE CORRECÇÃO DE ORIGINAIS E PROVAS

(Adaptado da norma NP 61 de 1987)

1. Falta de letras	Ex.: fôma	/or
2. Falta de palavras	Ex.: for/extensa	/muito
3. Substituição de letras	Ex.: Substituir	/u
4. Substituição de palavras	Ex.: beira	/margem
5. Supressão de letras	Ex.: a casa	/9 (ou 5)
6. Supressão de palavras	Ex.: as duas duas	/9 (ou 5)
7. Separação de letras	Ex.: q/q/q	/// #
8. Separação de palavras	Ex.: não sejas	/ #
9. União de letras	Ex.: a/o	/v
10. União de palavras	Ex.: sub/título	/v
11. Aumento de entrelinhamento	Ex.: não sejas distraída	→ ou — #
12. Diminuição de entrelinhamento	Ex.: porque todos	← ou — v
13. Abertura de parágrafo	Ex.: Países. Com a	┌
14. Eliminação de parágrafo	Ex.: feito af. Mas	┐
15. Anulação de emenda	Ex.: tinha feito	(vale)
16. Letras ou palavras trocadas	Ex.: Se fores não/a Lisboa	┌ ┐
17. Maiúscula	Ex.: feresa	(M)
18. Minúscula	Ex.: Inglês	(m)
19. Compor a bold	Ex.: Eu (fui)	(b)
20. Compor em itálico	Ex.: os (Lusíadas)	(i)
21. Recolher texto	Ex.: Já aqui não mora quem falou. E, então...	┐